目　录

第一单元　和声音型与音乐织体

第二单元　和声节奏与小型曲式的和声布局

第三单元　常见的近现代和声手法

第 一 单 元

和声音型与音乐织体

第一章　和声音型

《和声学基础教程》已将和声的原理告诉了我们。然而，实际创作中运用的和声却是千姿百态的。它随表现内容的要求，随乐曲风格、体裁的不同而变化着，或浓，或淡，或密，或疏，或厚，或薄，或静，或动，似乎成了有血有肉有生命脉搏跳动的活的东西。本章主要阐述的是和声音型的概念、类型以及正确写法，在一定意义上，可将它理解为赋予和声以“生命脉搏”的技巧。
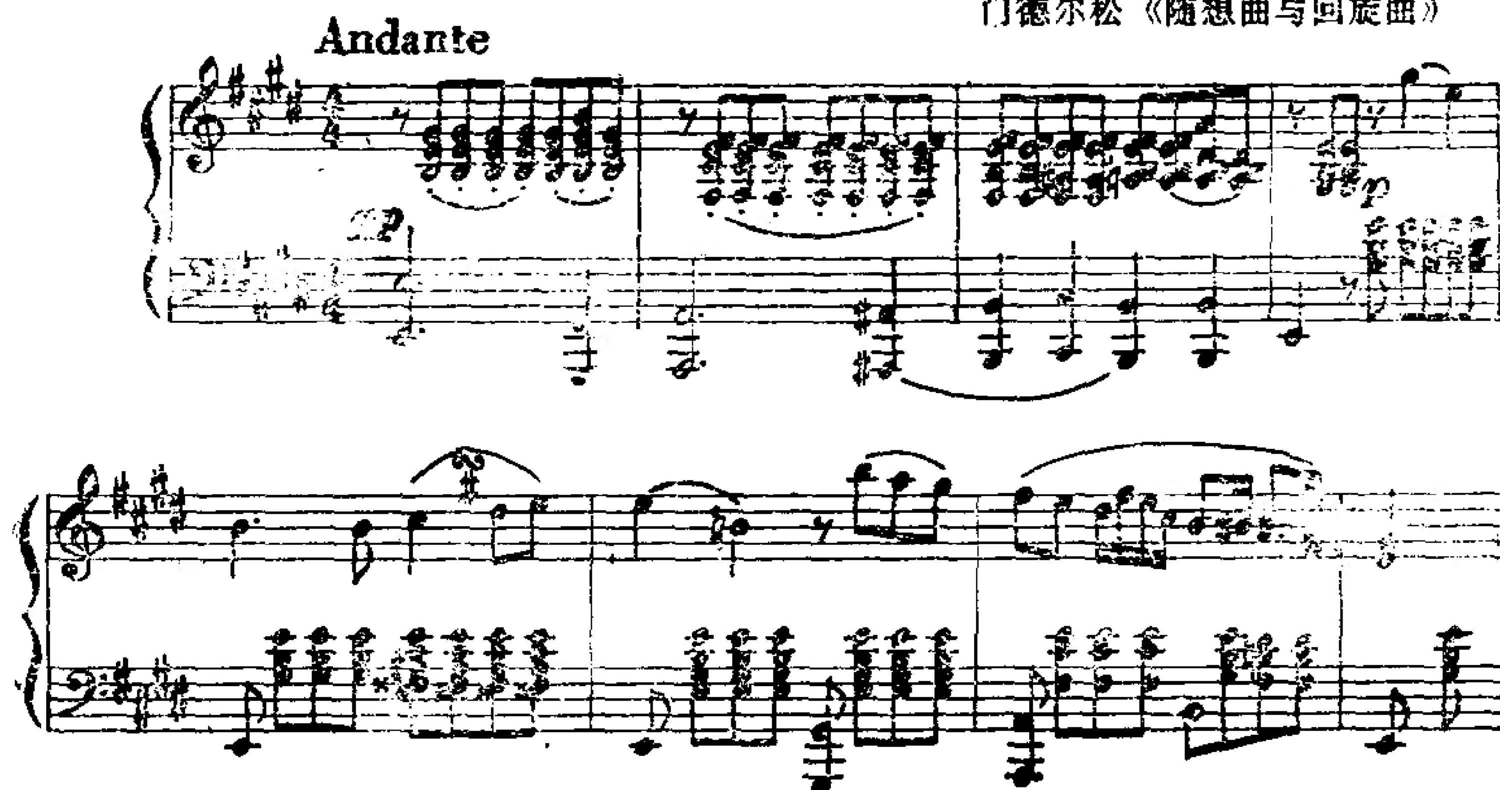
第一节　和声音型的概念

和声音型是指和声运动表现在空间和时间两方面的综合形态。它不仅呈现和弦的结构、音响性质、调式功能、序进逻辑，还传导旨在塑造特定音乐形象所需要的某种动感。比如，将和弦以一定的节奏密度反复，表达激动的心情；或将和弦音分解，以不同样式散布在一定的音区空间描绘徐徐春风、潺潺流水等等。

在一般情况下，和声音型是音乐织体的一个组成部分，并主要担负为旋律作陪衬的任务。但在特殊情况下，它也可以独立构成全曲或乐曲的某一部分。

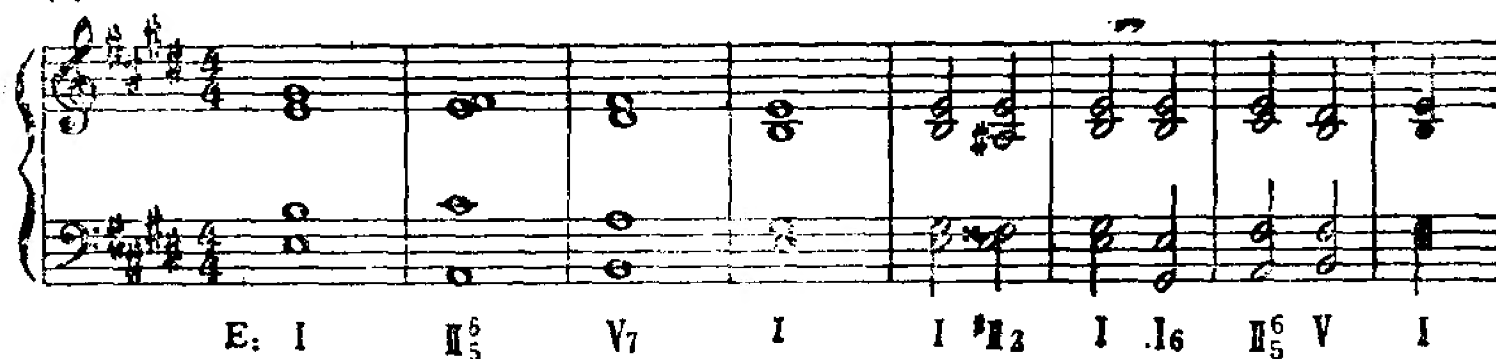
例 1-1(a)

门德尔松《随想曲与回旋曲》



上例是德国作曲家门德尔松《随想曲与回旋曲》的开头部分，优美的旋律，美妙的和声和生动的节奏极富诗情画意。这段音乐的和声原形（抽象形式）如下：

例 1-1(b)



作曲家在这里并未直接使用上例（b）的和声形态，而是以节奏重复的方式使之音型化，宛如春水荡漾，诗情奔涌，巧妙地赋予它“生命的脉搏”，强化了音乐的抒情性质。

例 1-2

《乘着那歌声的翅膀》 海 涅词 门德尔松曲

Andante tranquillo

乘 着 那歌声的 翅 膀，亲 爱 的我带你 去，

上例是门德尔松的著名歌曲《乘着那歌声的翅膀》开头一句。其钢琴伴奏部分的和声，以和弦分解的形式使之音型化，产生展翅飞翔的动感，准确而生动地描绘了歌曲的音乐形象。如果作者不是这样运用和声，而是沿袭四部和声的练习形式为每小节配上一个垂直形态的和弦，飞翔的动感会消失殆尽。

第二节 和声音型的种类

在具体的音乐作品中，和声音型千姿百态，归纳起来，大体可划分为四种，即节奏性音型、华彩性音型、曲调性音型以及综合性音型。
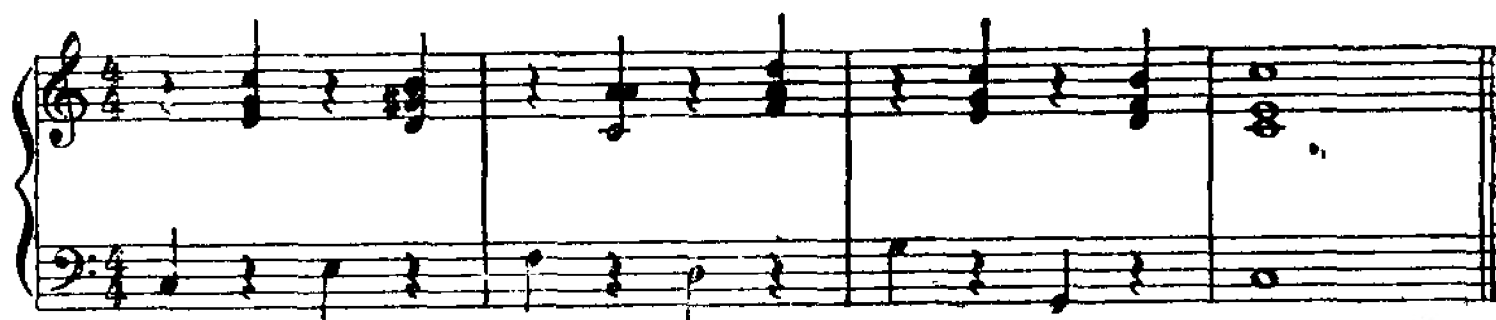
一、节奏性音型

这种音型是以保持和弦的垂直结构形态，通过重复或声部间的交替轮现，造成某种有规律的节奏动感为特征。

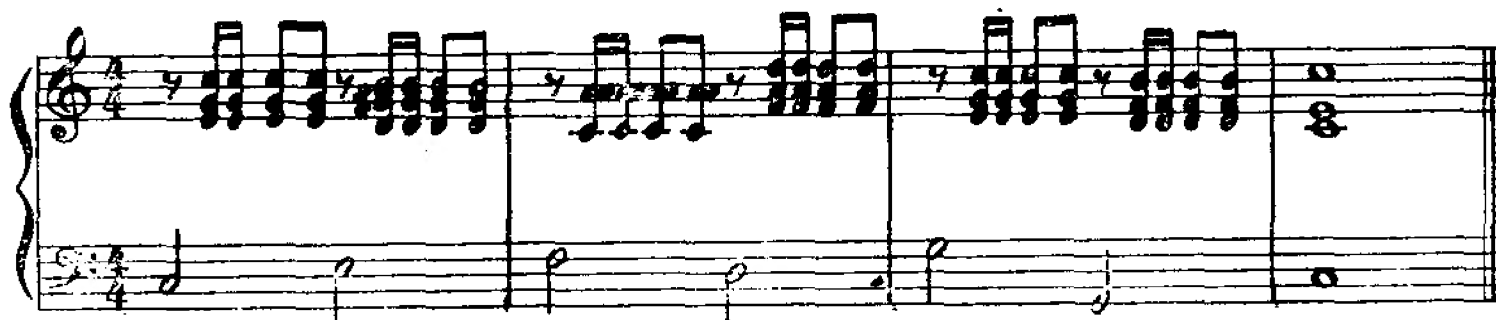
现以C大调 $\mathrm{I}-\mathrm{III}_7-\mathrm{IV}-\mathrm{II}-K_4^6-\mathrm{V}_7-\mathrm{I}$ 的和声进行为例，试作节奏性音型变化：

例 1-3
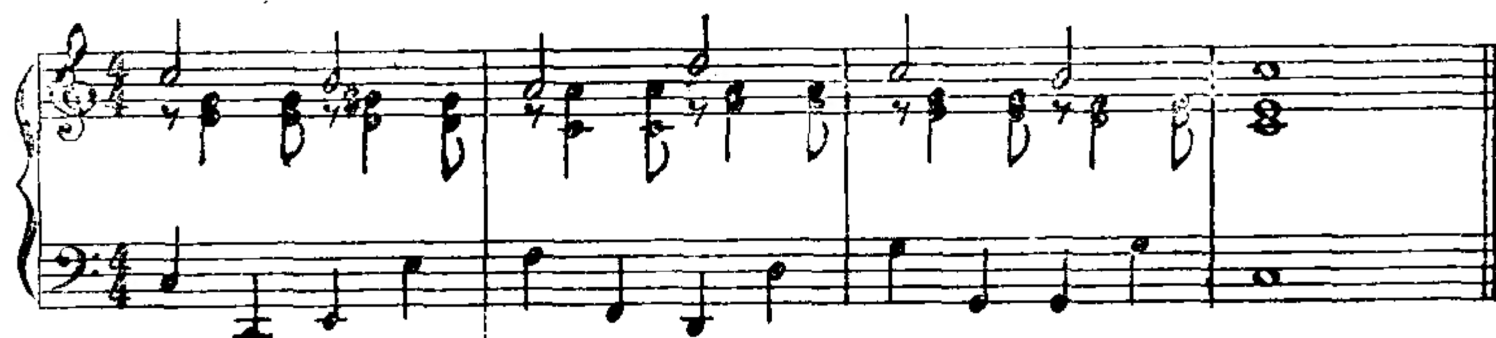
（a）小快板　活泼地



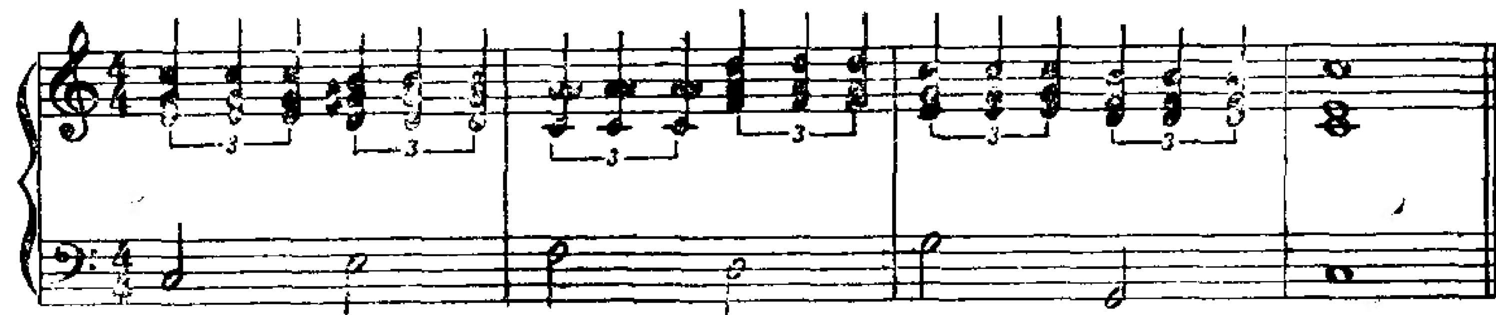
（b）进行曲速度　昂扬地



（c）快板　热烈地



（d）中速　激动地



例1-3（a）将基本和声进行变化为左、右手交替出现的连续四分音符的节奏律动，如以小快板速度演奏，会产生轻快、活泼、略带舞蹈性的音乐效果。（b）则将基本和声进行处理成 的节奏律动，如以进行曲速度演奏，会产生坚定、

昂扬的音乐效果。（c）将基本和声进行变化为连续切分的节奏律动，如以快板速度演奏，可造成强烈的舞蹈气氛。（d）则将基本和声进行变化为连续三连音的律动，如以中速演奏可产生抒情而略含激动的感觉。
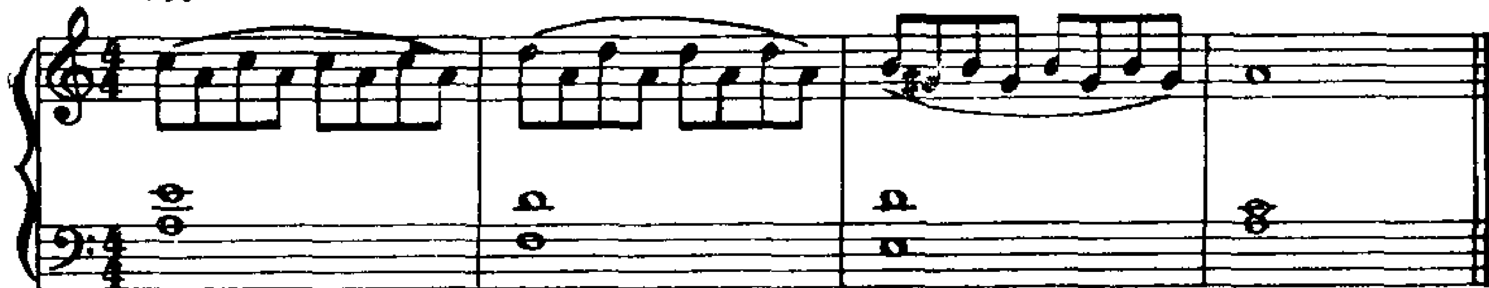
二、华彩性音型

这种音型是以各种纹理的和弦分解为特征。和弦分解的纹理，依形态分，有齿纹（〰）、波纹（／、＼、︵、︶）、齿形波纹（⋯、⋯、⋯、⋯），以及它们的加厚形态等。
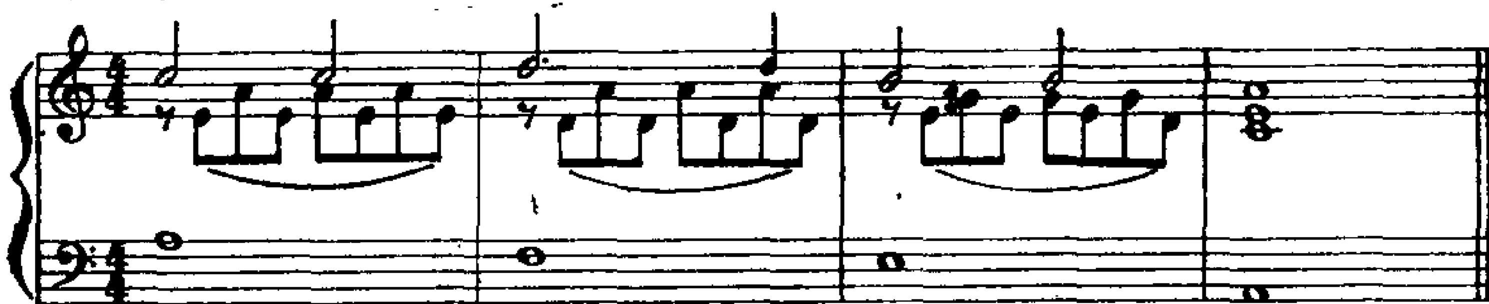
现以a小调$\mathrm{I}-\mathrm{VI}_6-\mathrm{V}_7-\mathrm{I}$的和声进行为例，试作华彩性音型变化：

例 1-4

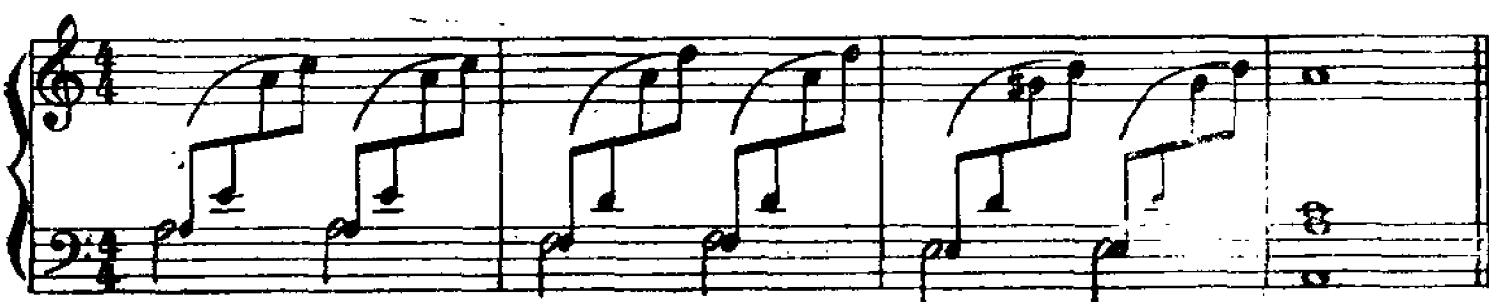
（a）齿纹



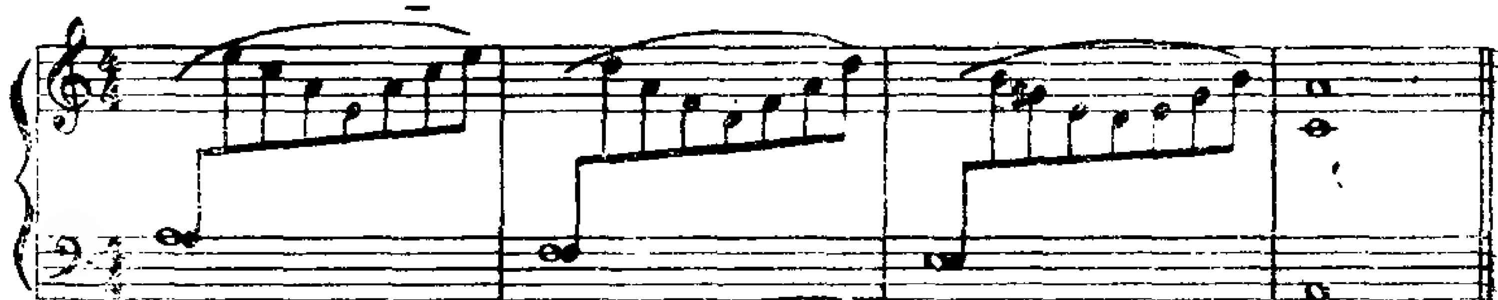
（b）齿纹
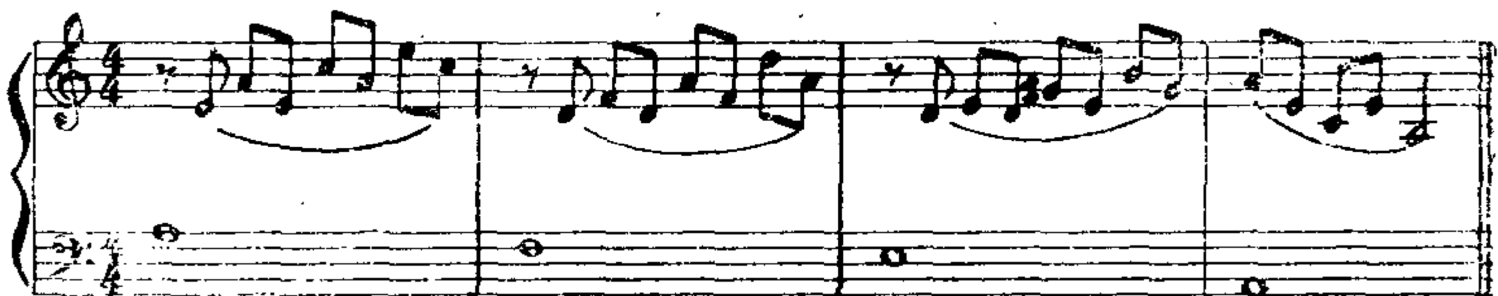


（c）波纹
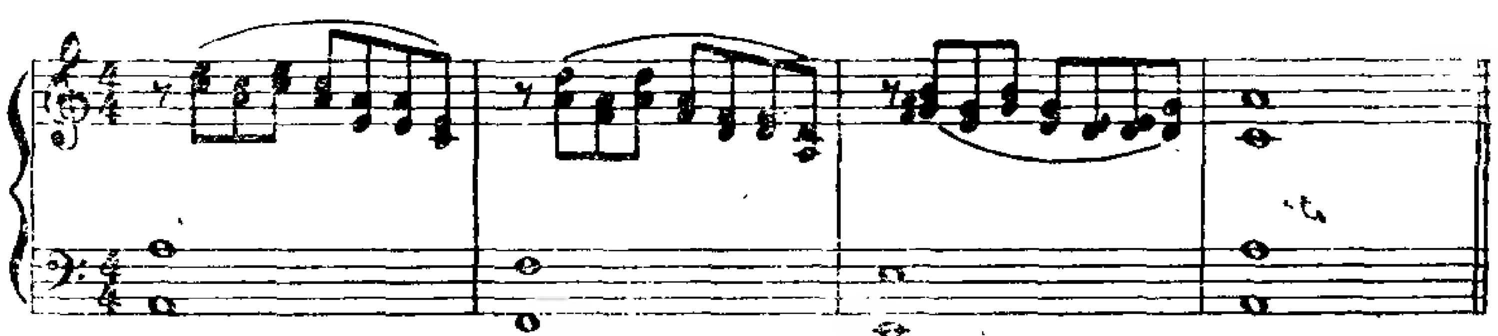


（d）波纹



（e）齿形波纹



（f）加厚的齿形波纹



例1—4（a)、(b）均为齿纹，在中速和弱奏的情况下，可给人一种微风吹拂湖面，荡起一片涟漪的感觉。（c）、（d）则为波纹，以快速演奏，音响华丽、给人以飞翔的感觉。（e）为齿形波纹，以小快板演奏，给人以激动、心潮起伏的感觉。（f）则为齿形波纹的加厚形态之一，音响较为浑厚，如以慢速弱奏，可产生朦胧感觉；如以较快的速度和较强的力度演奏，则有激情奔涌的效果。

三、曲调性音型
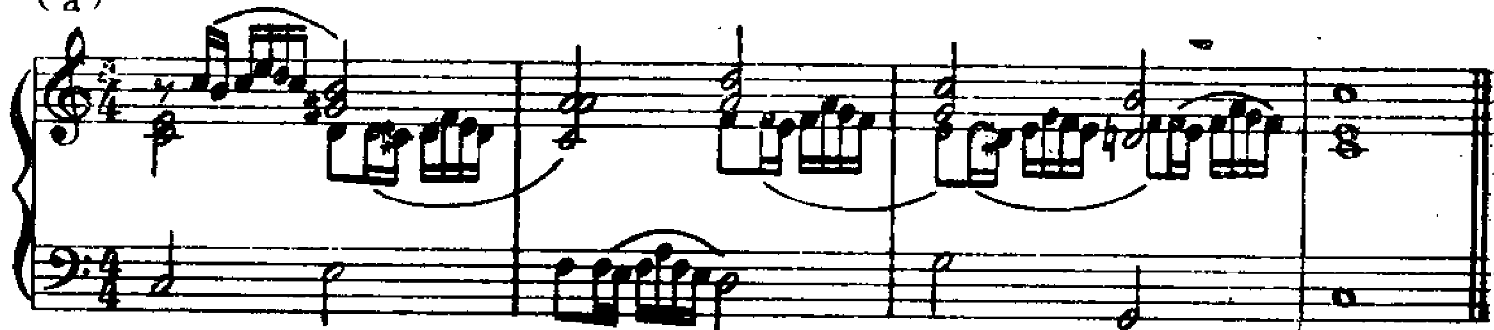
这种音型以和弦音之间加入经过音、辅助音组成曲调片段并穿插于各声部为其主要特征。此种音型中的曲调片段不宜长，且

应始终保持基本节奏与线条形态。
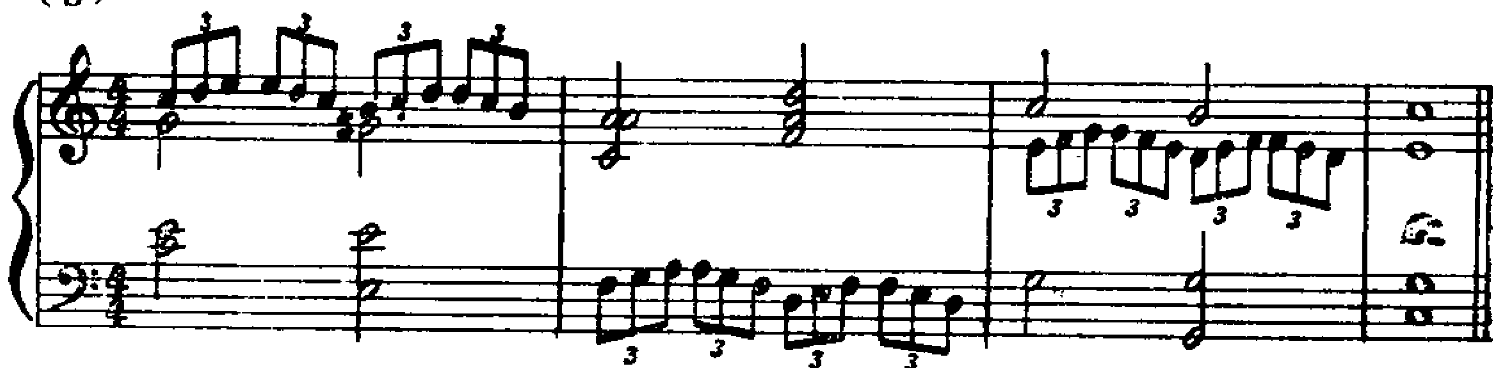
现以C大调Ⅰ—Ⅱ—Ⅳ—Ⅱ—K$^6_4$—V$_7$—Ⅰ的和声进行为例，试作曲调性音型变化：

例 1—5

(a)



(b)
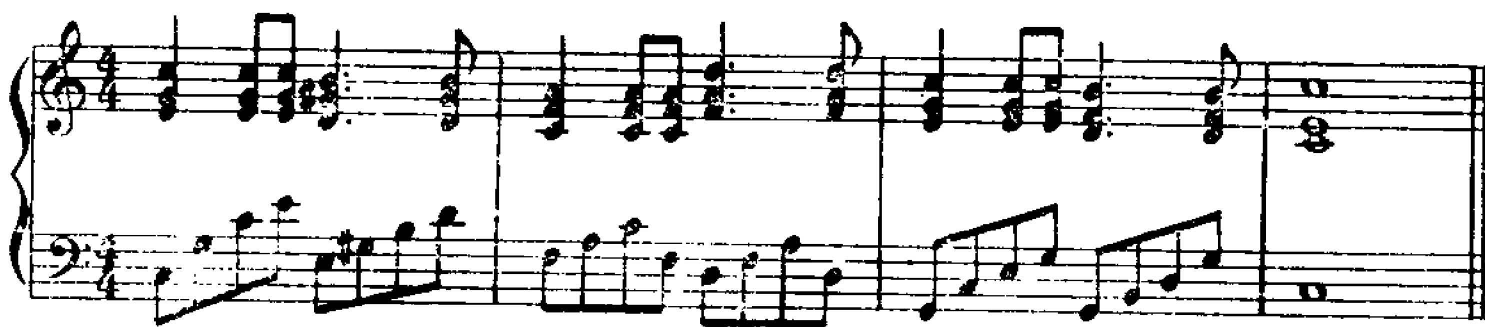


四、综合性音型
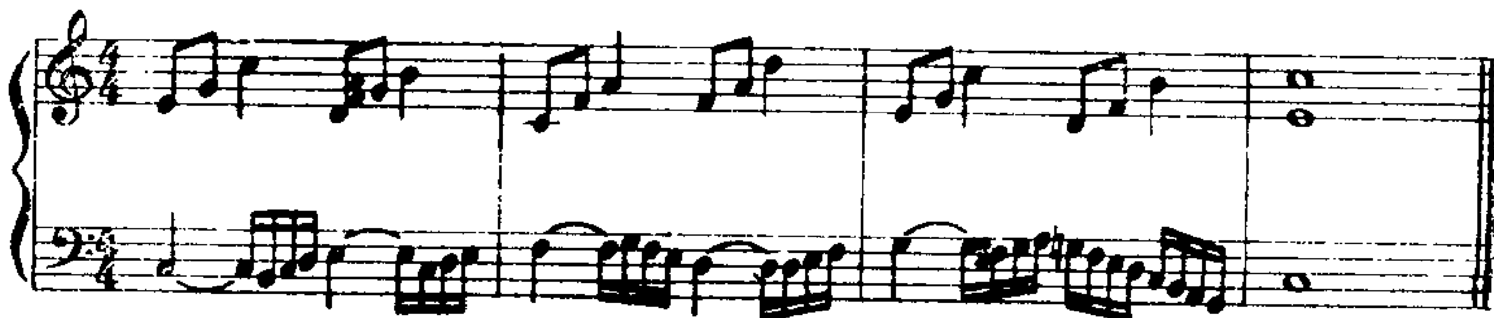
即将上述三种音型中的某两种结合起来构成的音型。

例 1—6

(a)



(b)



上例中（a）为节奏性音型（上方）与华彩性音型（下方）的综合。(b)则为华彩性音型(上方)与曲调性音型(下方)的综合。

第三节 和声音型范例分析

奥地利作曲家舒柏特，极善于运用不同和声音型的表现力恰如其分地为歌曲写作伴奏。在这里，我们选择几个例子做简要的分析，以加深对和声音型的理解。

例 1-7

Con tenerezza

《野玫瑰》舒柏特曲

少年看见玫瑰花，田野中的玫瑰。

pp

G: I　II_2　V_5^6　V_2　I_6　I

上例钢琴伴奏部分运用的是节奏性音型，轻快而活泼。表现了少年见到田野里娇嫩而鲜艳的玫瑰时，内心的无限喜悦。

例 1-8

Moderato

《小夜曲》舒柏特曲

我的歌声穿过黑夜轻轻飘向你

d: I　II_3^4　V_7　I

上例钢琴伴奏部分运用的是华彩性音型（加厚的齿纹），宁静而深情，描绘了一幅黄昏时分年轻人手弹吉他在恋人窗下歌唱的抒情画面。

例 1－9

Vivace

《魔王》舒伯特曲

好 孩子 你 可愿 随 我 去？我的 女 儿 也 正在 等 待 你；每天

ppp

C: V7 I V7 I Ⅲ7 Ⅵ Ⅲ7 Ⅵ

上例钢琴伴奏部分运用的是华彩性音型（波纹），急促的三连音有如马蹄飞奔，气氛神秘而恐怖，表现夜半出没的魔王对善良的孩子的诱惑。

例 1－10

Poco Moderato

《鳟鱼》舒伯特曲

那 清 澈 明 亮的 小 溪 潺 潺 地 向 东 流， 有

p

♭D: I V7

上例钢琴伴奏部分运用的是综合性音型（右手部分为齿形波纹的华彩性音型，左手部分则是节奏性音型），活泼而富有动感，生动地表现了小鳟鱼在清澈溪水中穿游的情景。

需要指出的是：上面的例子并非说明和声音型只用在歌曲的钢琴伴奏写作中，它在钢琴曲、乐队曲以及其他体裁形式的乐曲里同样得到广泛应用，而且原理是一致的。

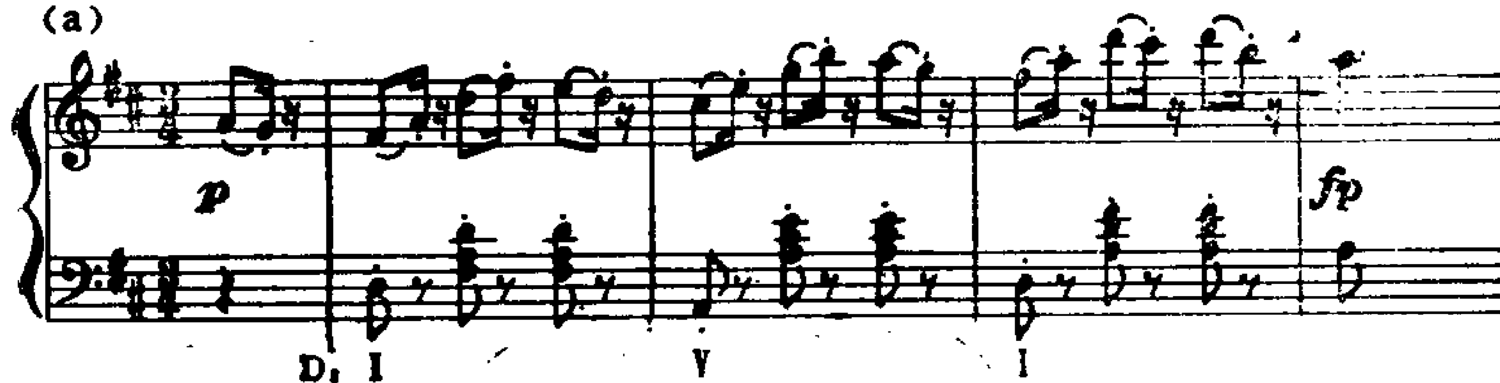
第四节　和声音型写作中的注意事项

一、首先要注意音型的持续性
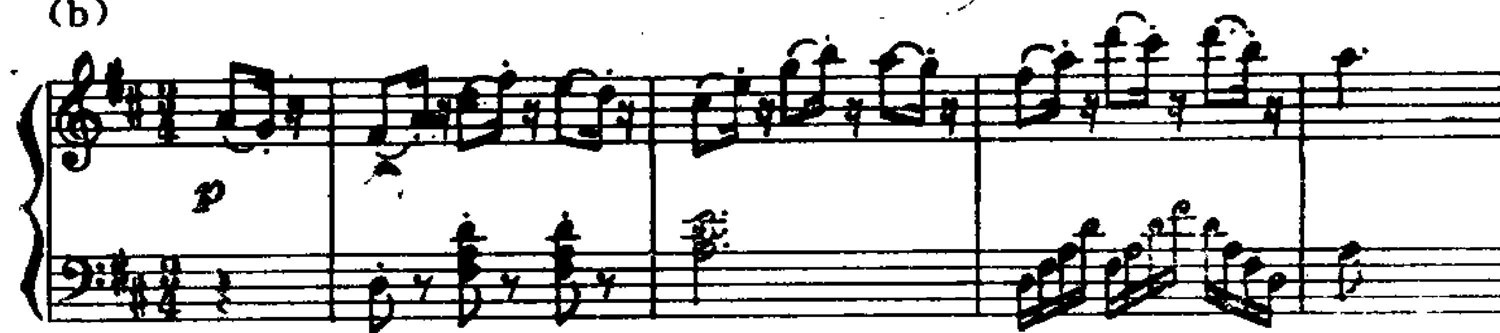
通常情况应以一个和弦或两个和弦构成音型的基本单元，然后将其形态“移植”到后面的和弦，并持续使用之。待音乐情绪或音乐形象发生变化，才可适当考虑和声音型的转换。切不可一小节一个花样，过分随意。试比较例1-11中（a）与（b）的不同效果。

例 1-11

(a)



(b)



例1—11(a)中使用了有规律的节奏性和声音型为优雅的旋律

伴奏，表现了古典小步舞曲迷人的风采；(b)中和声基础并未变，但和声音型却每小节变一个花样，连舞曲的感觉都消失了，这种写法是应该避免的。

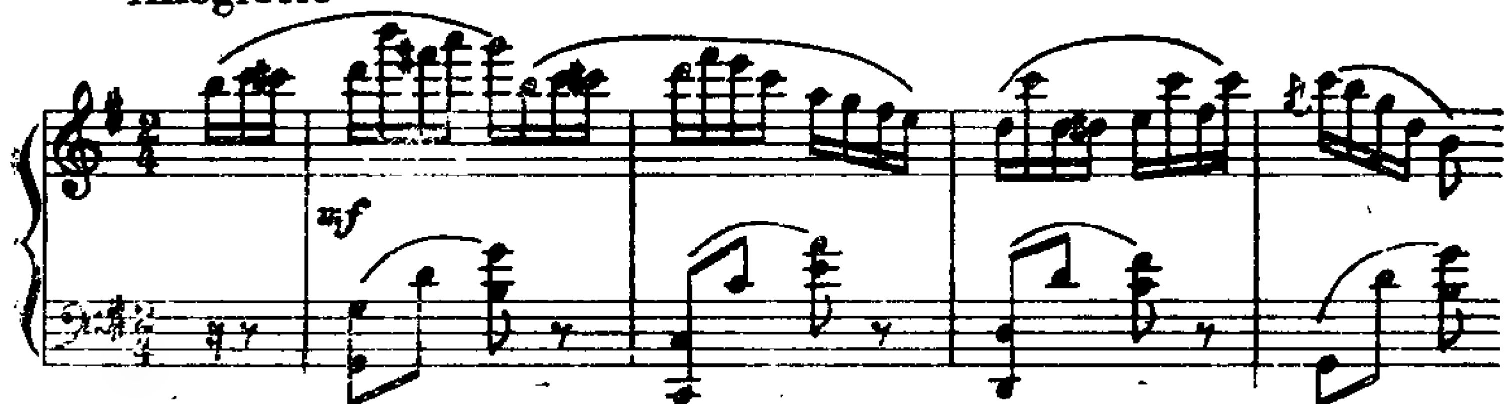
二、注意和声音型基本单元的精致与合理

基本单元是和声音型赖以组成音型连锁的基础。由于要求其不断重复、循环，故首先在节奏安排上要考虑尽可能使重音与非重音得到有规律的呈现。通常将音型的基本单元设计为一小节、两小节，或复拍子中的半小节长度。

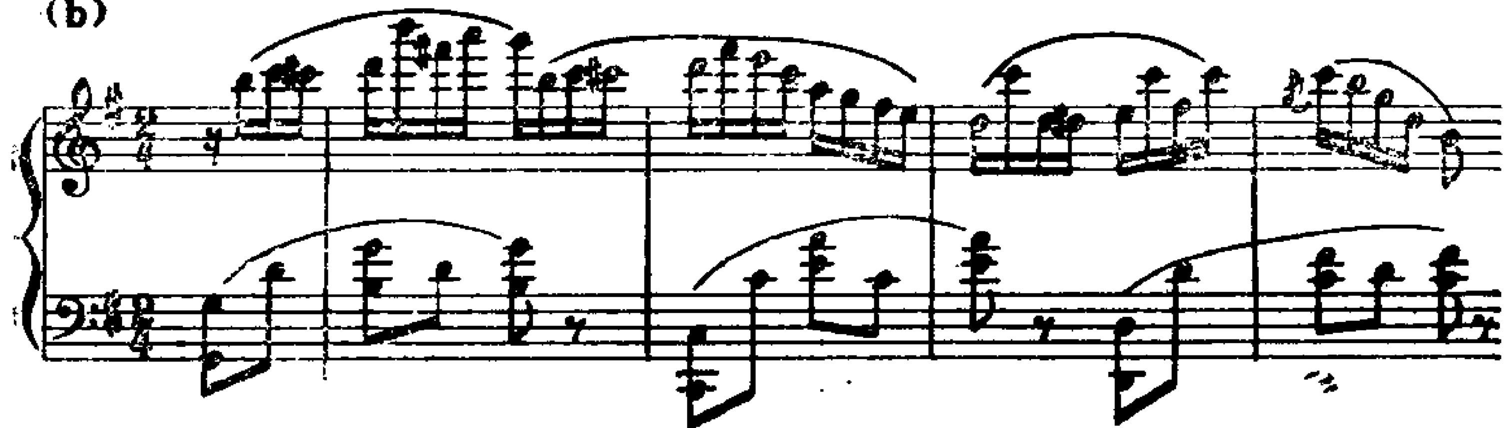
如果在$\frac{2}{4}$拍的乐曲中，音型的基本单元设计为一小节半，便容易引起节拍上的混乱，效果可能就较差。试比较下例中的（a）与（b）：

例 1-12

(a) Allegretto



(b)



例1—12（a）为德国作曲家卡尔·鲍姆的作品《喷泉》的开头乐句。和声音型以一小节为基本单元，同华丽优美的旋律配合

十分得体。（b）中将音型的基本单元改为一小节半，打乱了轻重拍循环的规律，效果大为逊色，故不可取。

在设计基本单元时，除注意节奏的安排外，声部的层次，音区的宽度，以及是否便于演奏都应细心考虑到才好。

三、正确组织音型中的声部进行

在华彩性音型中，要有声部进行的概念，避免那些在基本单元重复时被掩盖的平行五度、八度等不良进行。试将下例中的（a）、（b）与（c）、（d）加以对照：

例 1-13
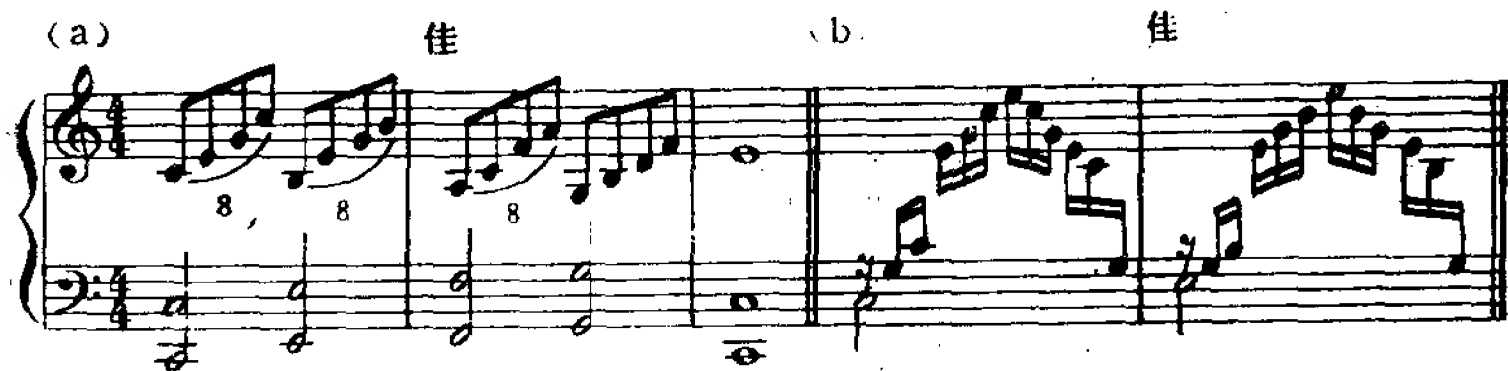
（a）不正确写法　实际声部进行　（b）不正确写法　实际声部进行

（c）正确写法　实际声部进行　（d）正确写法　实际声部进行

例1-13中的（a）与（b）均为不正确写法，因为其实际声部进行中，内含平行八度和平行五度。（c）与（d）则分别为（a）与（b）的正确写法，其实际声部进行合乎规范。

当和声音型的空间分布比较宽广时，因声部重叠而出现的平行八度是允许的。例如：

例 1-14
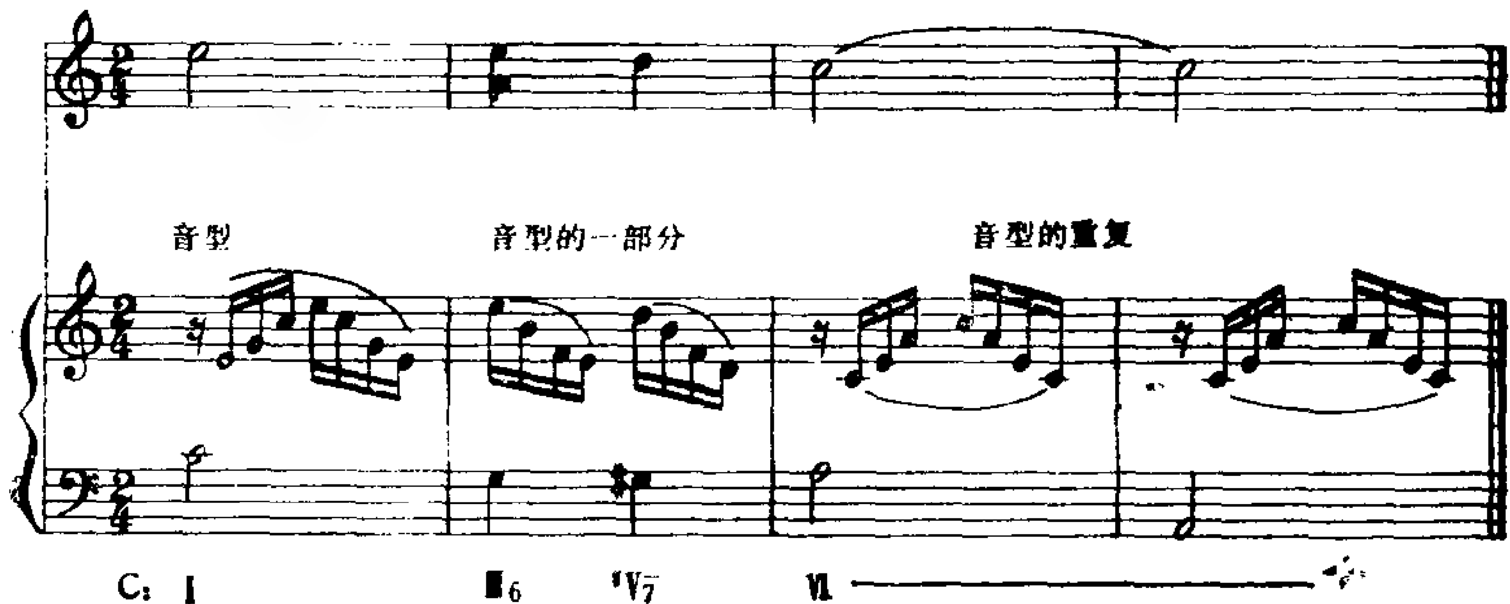


例1—14(a)中，低音声部的平行八度，起音响的加厚加强作用，并不视为另外增加声部，上方四个声部中内含的平行八度，通常视为声部的重叠，是允许的。(b)由于占满了两个八度的音响空间，谱面上虽有七个声部，但上方三个声部实际上是下方三个声部的重叠，它们之间的八度平行并非不良进行。

四、时值与节奏型

曲调中的音符，其时值比音型基本单元长时，可以用音型重复来伴奏；曲调中的音符，其时值比音型基本单元短时，可以用音型的一部分来伴奏，关键是注意保持节奏律动和纹理形态的一致性。

例 1-15



上例中第一小节为音型的基本单元，第二小节为了适应旋律节奏与和声节奏的变化，改用音型的一部分。第三、四小节旋律为长音，采用音型基本单元的重复来伴奏，效果均令人满意。

五、音型进行方向的规律化

如第一个音型为上行琶音，则以后的音型也须用上行琶音，不得马上改变为下行，或又上又下的形态等等。

第二章　音乐织体及其层次结构

音乐织体（简称"织体"）通常指多声部音乐纵横关系构成的总体运动形态，它对于音乐意境的描绘及音乐形象的刻画有着举足轻重的意义。

不同的音乐媒介（钢琴、乐队、合唱等），会给音乐织体结构带来不同的特点，这样便有所谓钢琴织体、乐队织体、合唱织体等称谓。但从大的方面来划分，可归纳为主调织体(和声性)、复调织体（曲调性）两大类。

在这里，我们主要阐述主调织体的特点,并尽可能以钢琴曲、带钢琴伴奏的歌曲为例，剖析音乐织体的层次性、循环性、体裁性，并研究它的表现作用。乐队与合唱织体在原理方面同钢琴织体是相同的。

第一节　织体的基本要素与层次剖析

一、音乐织体有三个基本要素，即旋律、和声音型、低音。三者同时具备的，称为"完全的织体"，否则称"不完全的织体"。完全的织体与不完全的织体，依据音乐情绪的表达和音乐形象塑造的需要而选用，并不意味着前者好，后者不好。

三个基本要素的存在，使音乐织体可划分出三个层次来，并

可作多种方式的排列。

完全的织体排列有两种方式：

(1) 旋律 / 和声音型 / 低音　　(2) 和声音型 / 旋律 / 低音

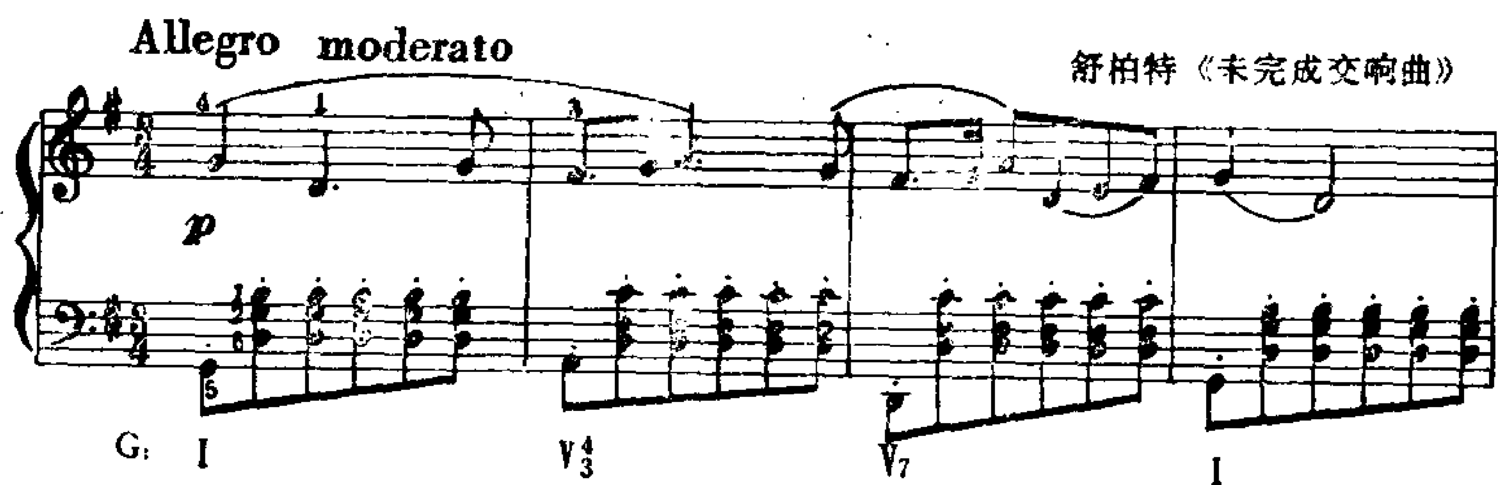
不完全的织体排列有四种方式：

(1) 和声音型 / 旋律　　(2) 旋律 / 和声音型　　(3) 旋律 / 低音

(4) 和声音型 / 低音

（旋律或者和声音型单独陈述的声乐片段，当然也属于不完全的织体。）

例 2-1
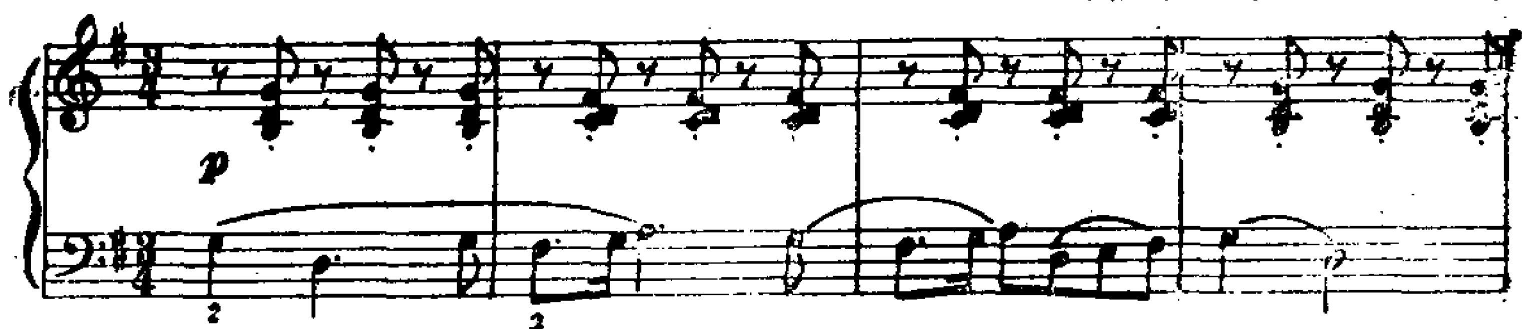


上例是奥地利作曲家舒柏特《未完成交响曲》主题片段（钢琴缩编谱），音乐织体的三个基本要素都具备，旋律处于上方，低音处于下方（每小节第一个音），而中间则是被节奏化的和声音型。

该主题作第二次陈述时，作曲家改变了织体要素的排列方式，让旋律处于下方，而和声音型处于上方。

例 2-2

舒柏特《未完成交响曲》



低音声部虽被省略，但其和声功能已被旋律所替代。

二、音乐织体层次结构的最小单位是“声部”，即单音横向组成的曲调、长音（或节奏化了的隐蔽的长音）。分析例2-1，可分离出五个声部来，自上而下排列为：
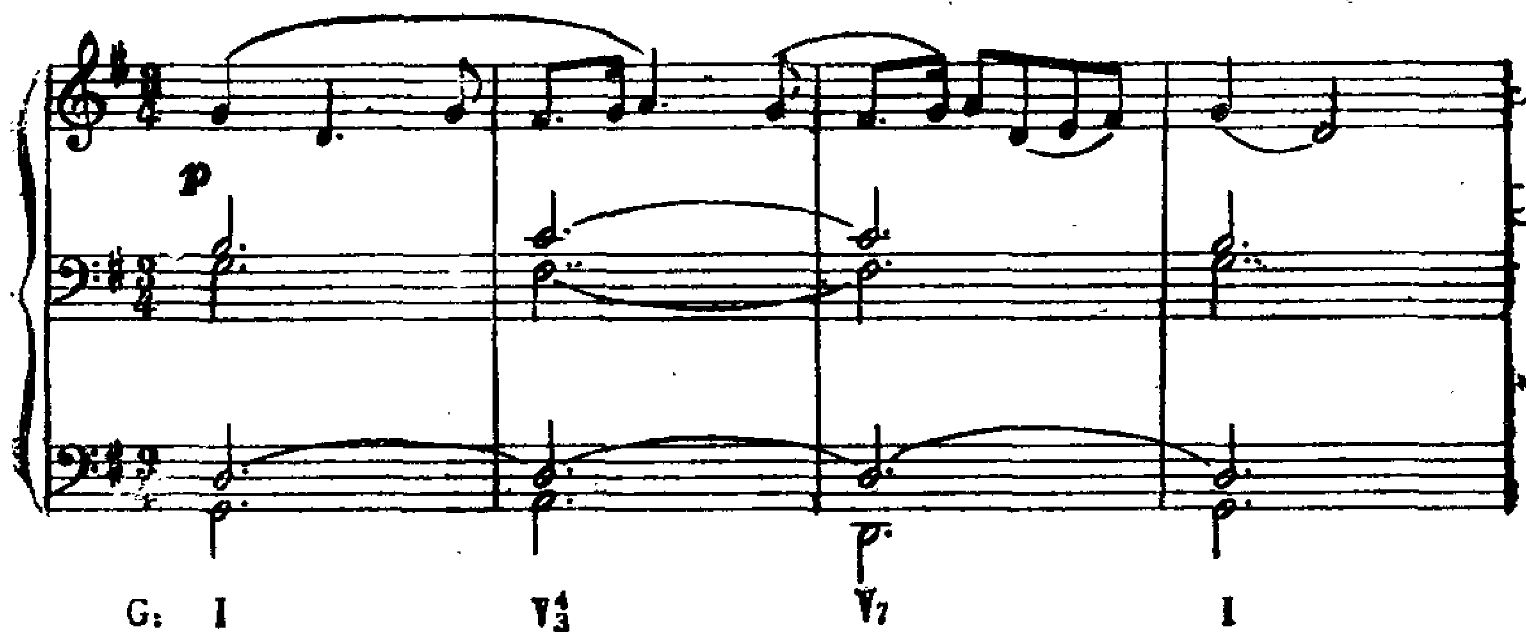
声部Ⅰ⟶旋律

声部Ⅱ
声部Ⅲ ⟶和声音型
声部Ⅳ

声部Ⅴ⟶低音

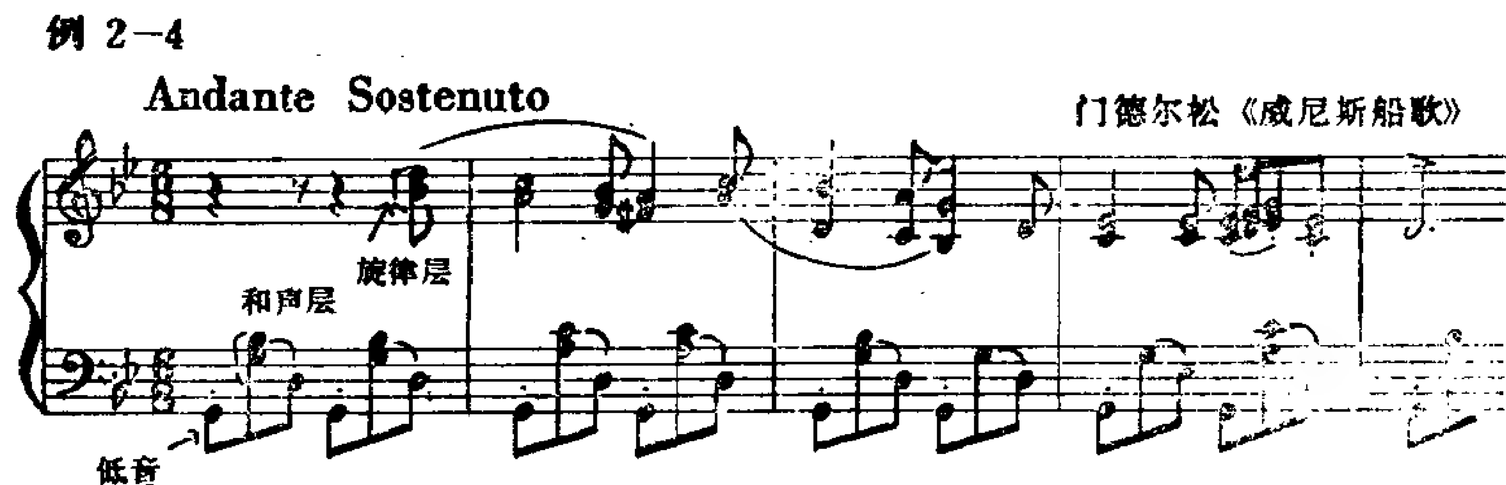
其中和声音型和低音诸声部均可理解为被节奏化了的隐蔽的长音，并可将它们还原为下面的形态：

例 2-3



当两个或两个以上的声部结合为音乐织体的同一要素时，我们称之为“音层”。织体中的和声音型部分，通常为音层形态，即由两个、三个或更多的声部组成。织体中的旋律，如处于上方，有时也用音层形态（多为两个声部）；如处于中间或下方，则通常不用音层形态。织体中的低音，较少表现为音层形态，以免音响混浊。

例 2—4



在例2—4中，旋律层在上方，由两个声部组成，和声层居中部，由三个声部组成，而低音不构成音层，仅为主持续音而已。

第二节　织体中的旋律
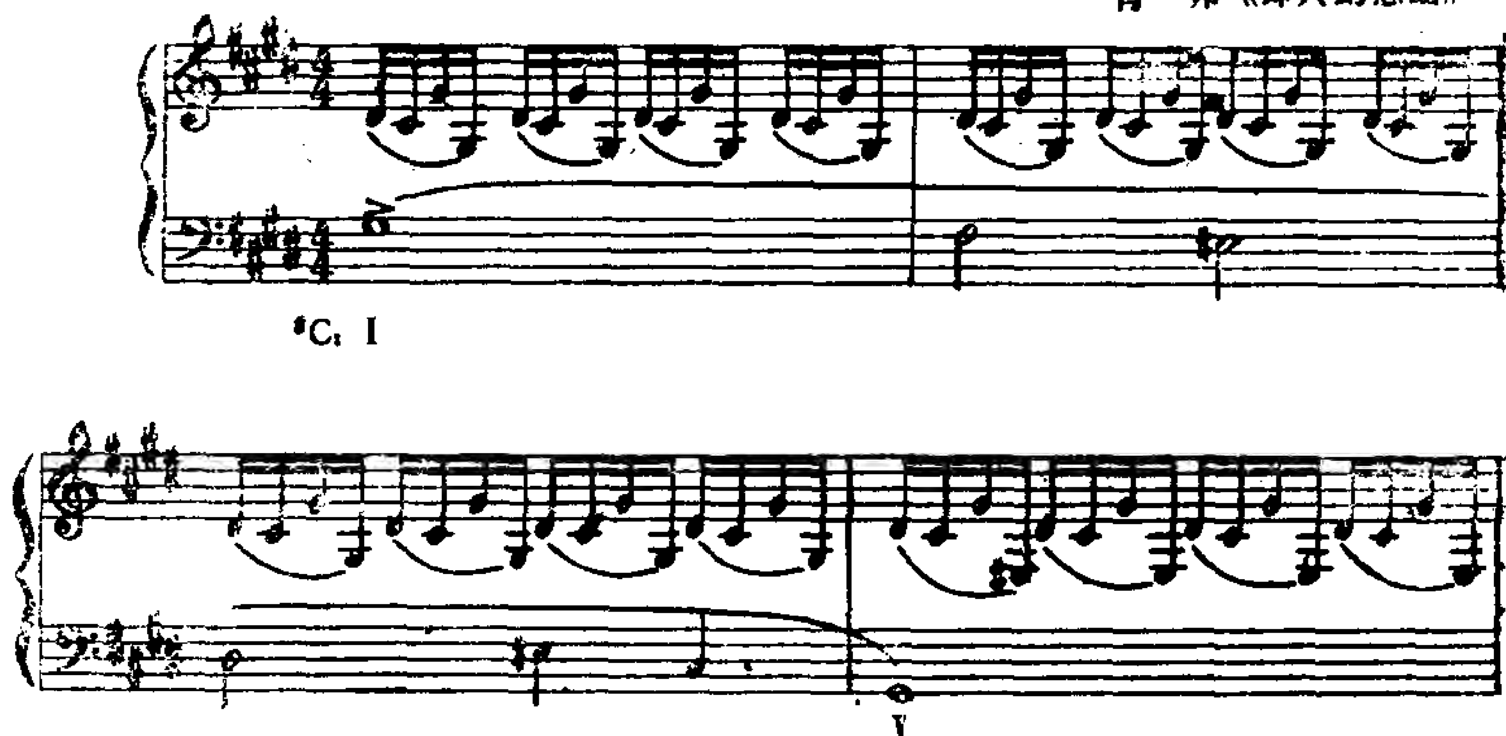
旋律是音乐织体中起主导作用的要素，在音乐意境的描绘和音乐形象的塑造方面，有着重要意义。为此，在织体安排上宜使其居于较突出的位置。

一、将旋律安排在织体的上层，非常多见。因为这种安排使它极易为听觉所感受。实例可参看例2-1和例2-4。

将旋律安排在织体的下层也较多见，这时它处于外声部，且替代了低音，须注意将其与和声音型间隔一定的音区空间，并力求使两者在节奏上有所不同。

例 2-5
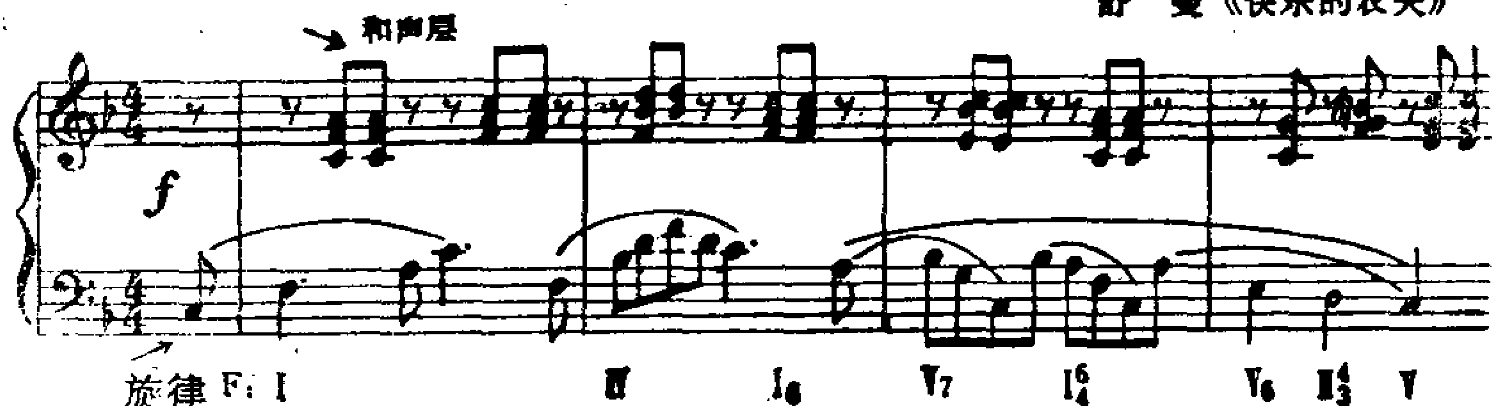
肖 邦《即兴幻想曲》



在例2—5中，气息悠长而富于沉思性的旋律，由于同和声层在节奏上的强烈对比（疏与密）而显得非常突出，深厚的低音区音色更富幻想性，较之将旋律安排在织体上层，艺术效果更好。

例 2-6

舒 曼《快乐的农夫》



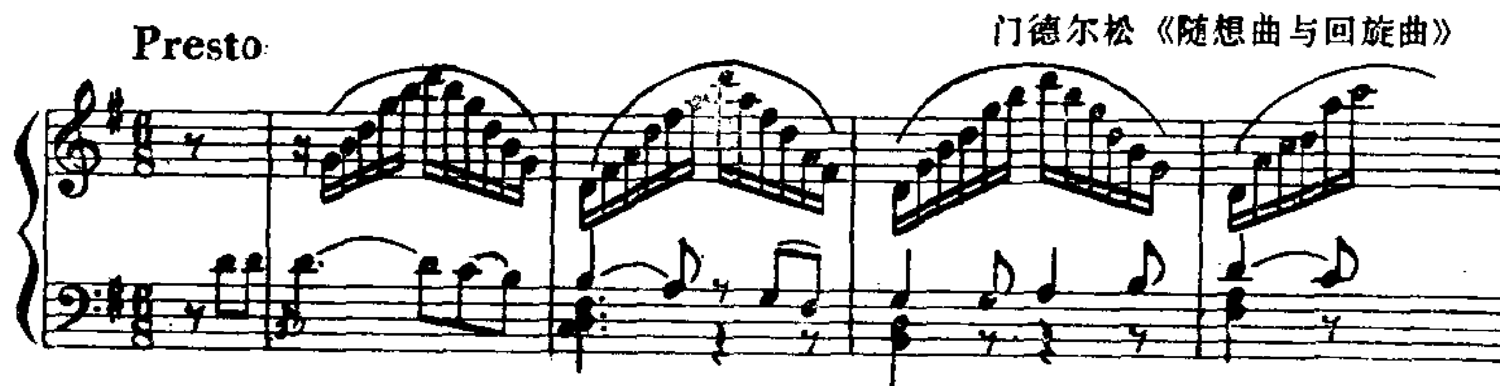
例2—6旋律每处于织体的下方，和声层（节奏性音型）处于上方，以节奏补充的形态穿插在旋律的长音中，给人以轻快、乐观的感受。

处于织体下层的旋律，一般同时具有和声低音的作用，但真正具有和声低音功能意义的，是那些在重拍上出现且时值较长

的音。

将旋律安排在织体中间位置的较少见，原因是不易突出。但如果注意其上、下方留有一定的音区空间，且与织体的其他要素在节奏上、线条上有鲜明对比的话，亦可取得良好效果。
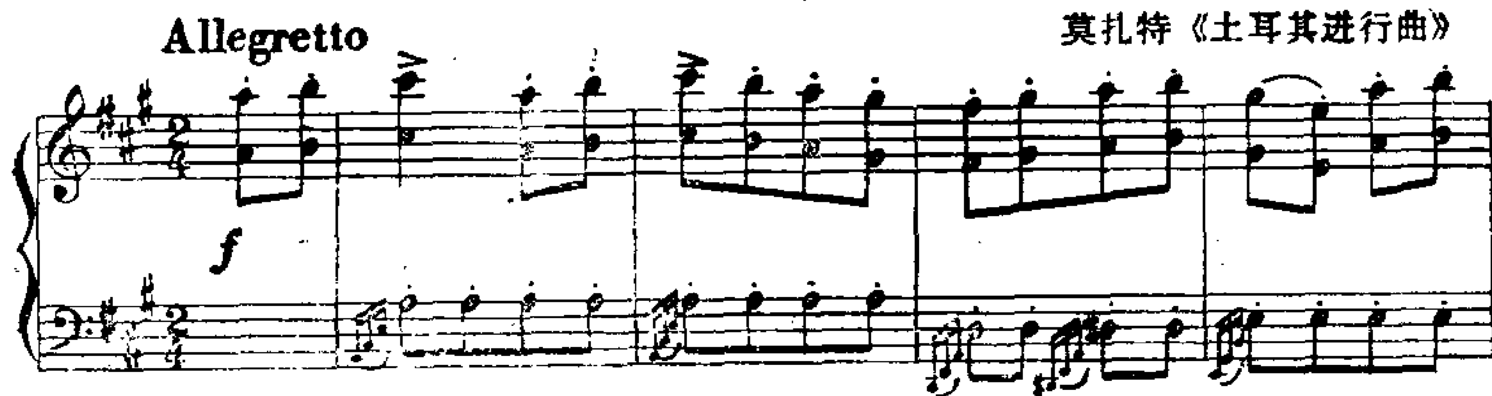
例 2-7



在例2-7中，歌唱性的旋律被安排在织体的中间部位。其上方为华彩性（波纹）和声音型；下方为低音层（每小节重拍上点一次）。各要素在节奏与线条形态方面对比鲜明，相得益彰。

三、织体中的旋律常可通过八度重复予以强化，或通过附随平行声部予以加厚。

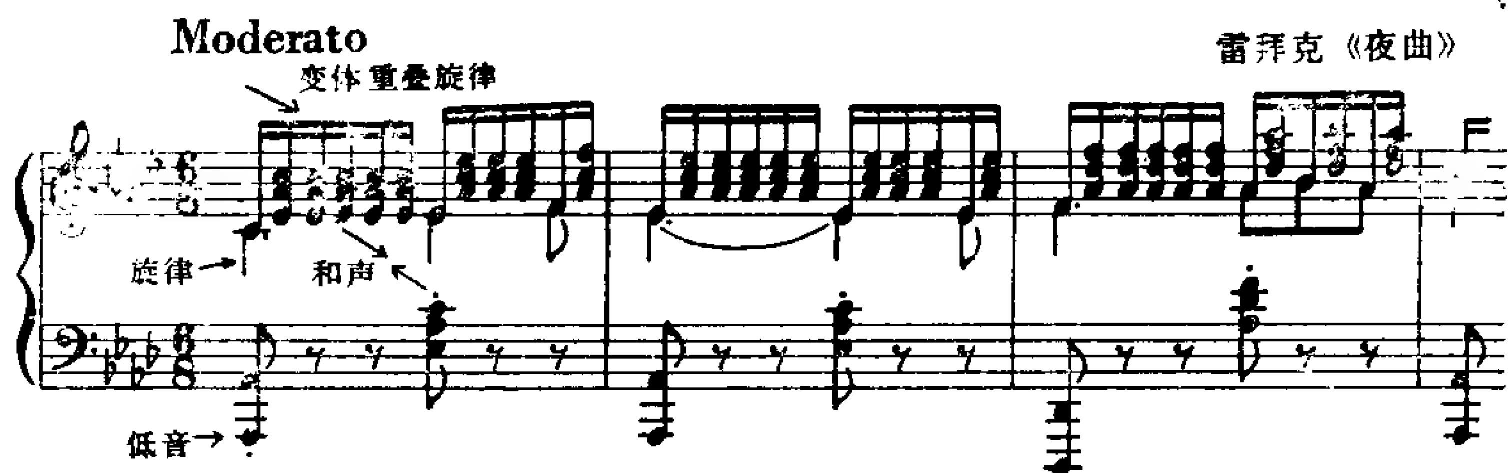
例 2-8



在例2—8中，上方的旋律由于获得八度支持，音响强烈，有勇猛奋进感。

在音乐写作中，有时还可以通过变体重叠旋律的方式增添新的情趣。
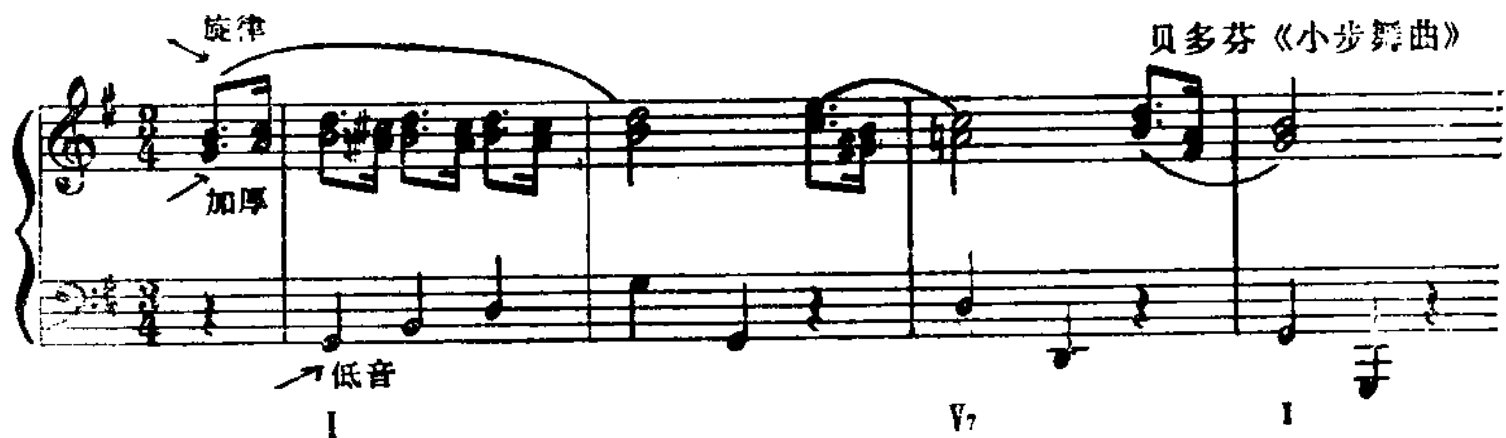
例 2—9



分析例2—9，可发现主要旋律声部在织体的中间位置，其上方谱面形态为节奏性和声音型（共三个声部）。该音型的高声部即为变体重叠旋律，它显然是一种装饰性写法，目的不是“强化”而是“美化”主旋律声部。

旋律通过附随声部予以加厚的情况非常多见。在古典作曲家的作品中多为三度平行或六度平行。在民族乐派作曲家的作品中除三度、六度平行外，还可见到四度平行与五度平行

例 2—10



例2—10为贝多芬《小步舞曲》的开始乐句，旋律层为平行三度。在织体中虽然没有独立的和声层次，但通过加厚的旋律与低

音结合，仍表现出明确的和声功能进行。

四、在织体结构中，有时也可以有两个或两个以上的相对独立的旋律声部，其中有一个旋律声部是主要的，称“主旋律”，另外的旋律声部则称为“副旋律”。

例 2－11

不太急促　　　　舒　曼《笛子和小提琴》

这　是　那　笛　子、小　提　琴，还　有

d: V_9　I^6_4　$^{\#}II_9$　V　I

例2—11的织体结构如下：
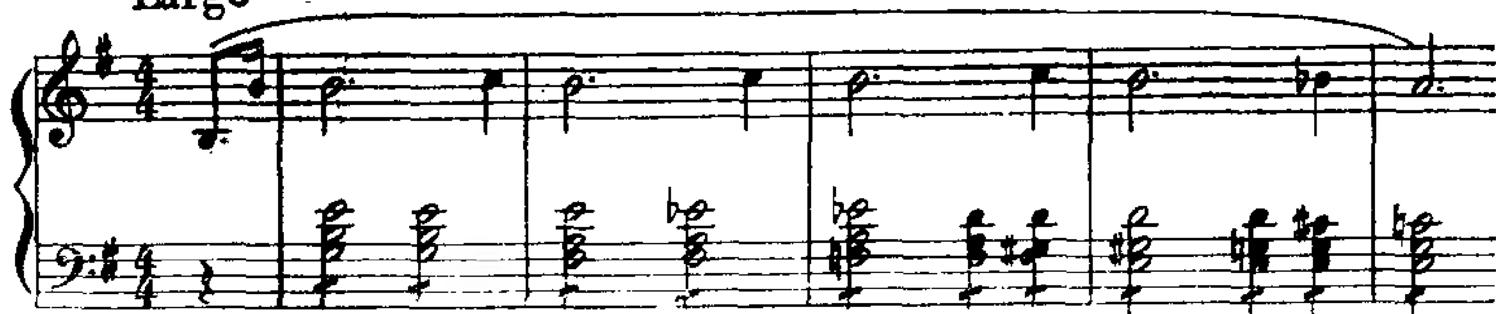
织体（完全的）
- 旋律层
  - 主旋律（歌声）
  - 副旋律（钢琴伴奏的上方声部）
- 和声层（三声部、节奏性音型）
- 低音

第三节　织体中的和声音型

一、织体中的和声通常以“音层”形态出现，因为二至三个声部和声性质才比较明确，音响亦比较丰满。当和声层超过三个声部时，多为某一声部的叠加。

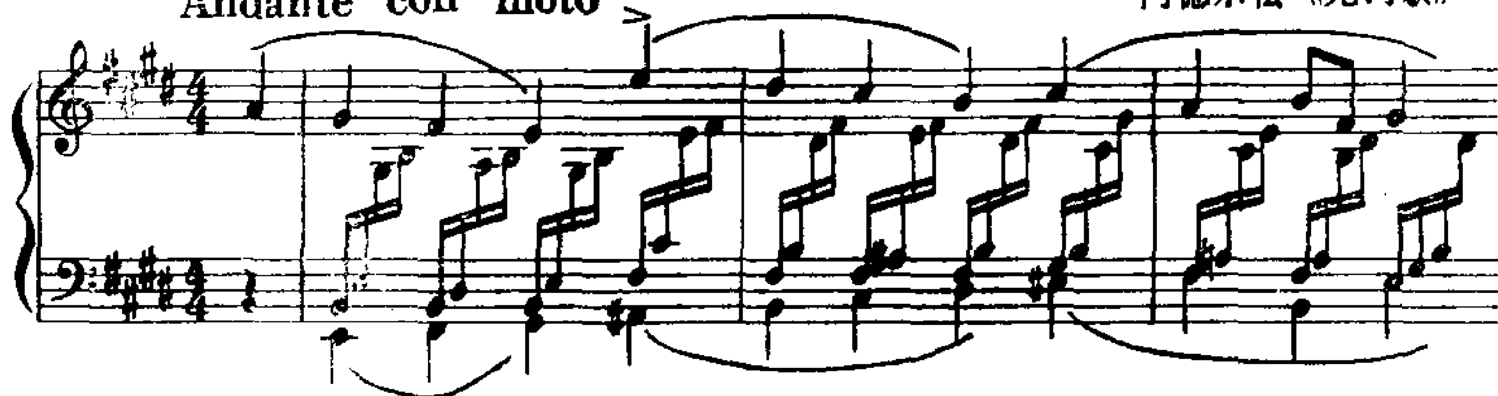
二、绝大多数乐曲的和声层，使用音型化写法，以赋予它某种表情意义。例如：

例 2—12



例2—12的织体中包含一个旋律声部和由三个声部组成的和声层，属不完全织体。在和声层中使用了"节奏性音型"写法，表现沉思中内心微妙的情感变化。

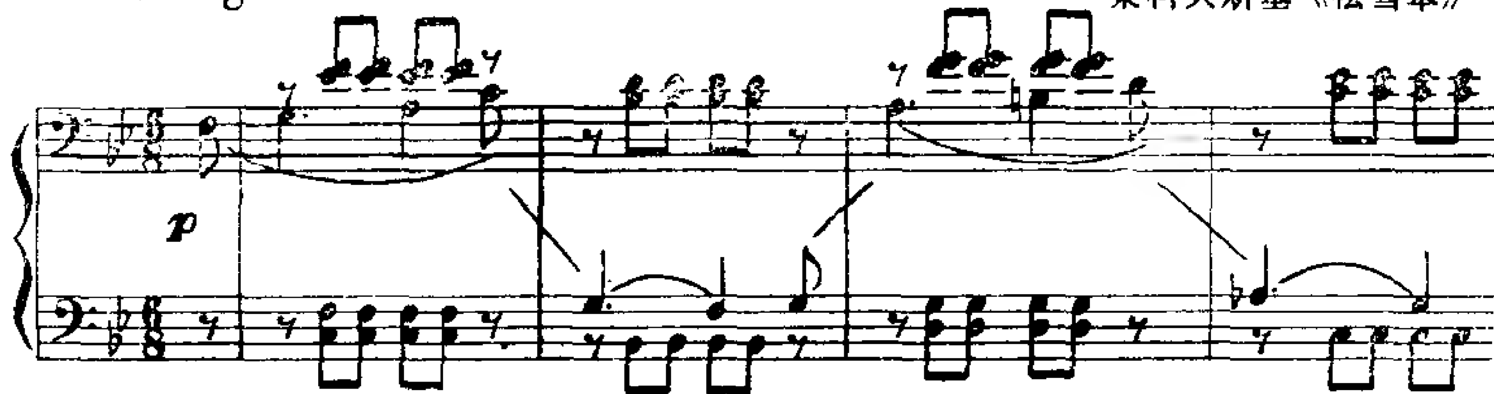
例 2—13



在例2—13的织体中包含一个旋律声部（上方），一个低音声部（下方）和一个和声层（中部），为完全的织体。和声层使用了"华彩性音型"（波纹）写法，共四个声部，其中有一个声部是叠加，似乎是出于节奏韵律的需要。
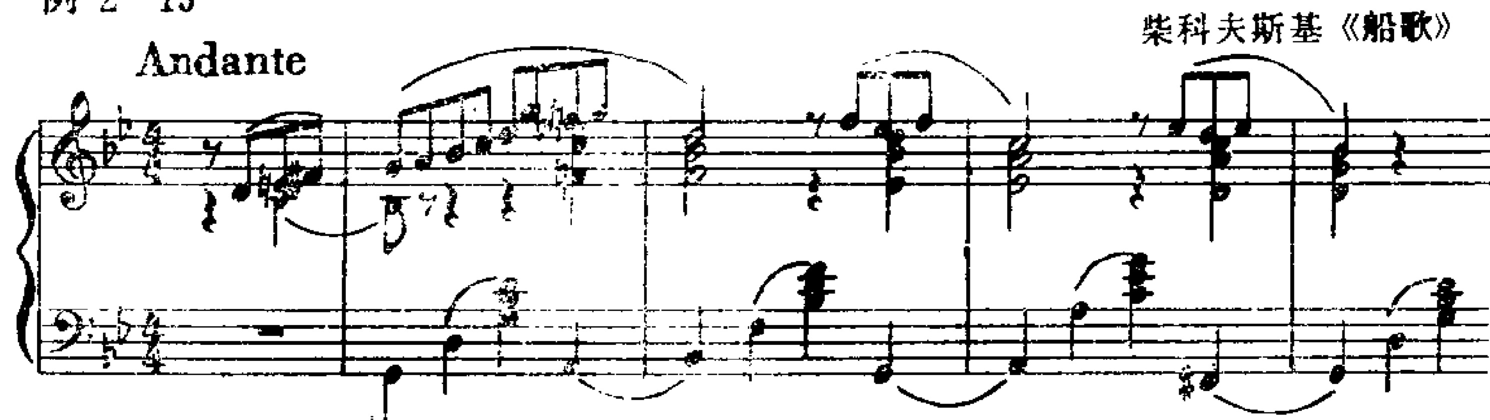
三、织体中的和声层通常只需一个，但有时为了音响的浓重，丰满亦可有两个层次，它们或起着相同的作用，或起着不同的作用。

例 2—14



在例2—14的织体中，旋律被安排在中间的位置，具有浓重的抒情性。其上方为第Ⅰ和声层，下方为第Ⅱ和声层，两者节奏同步，作用相同（均为节奏性和声音型），表现了松雪草在初春的寒风中瑟瑟抖动。

例 2—15
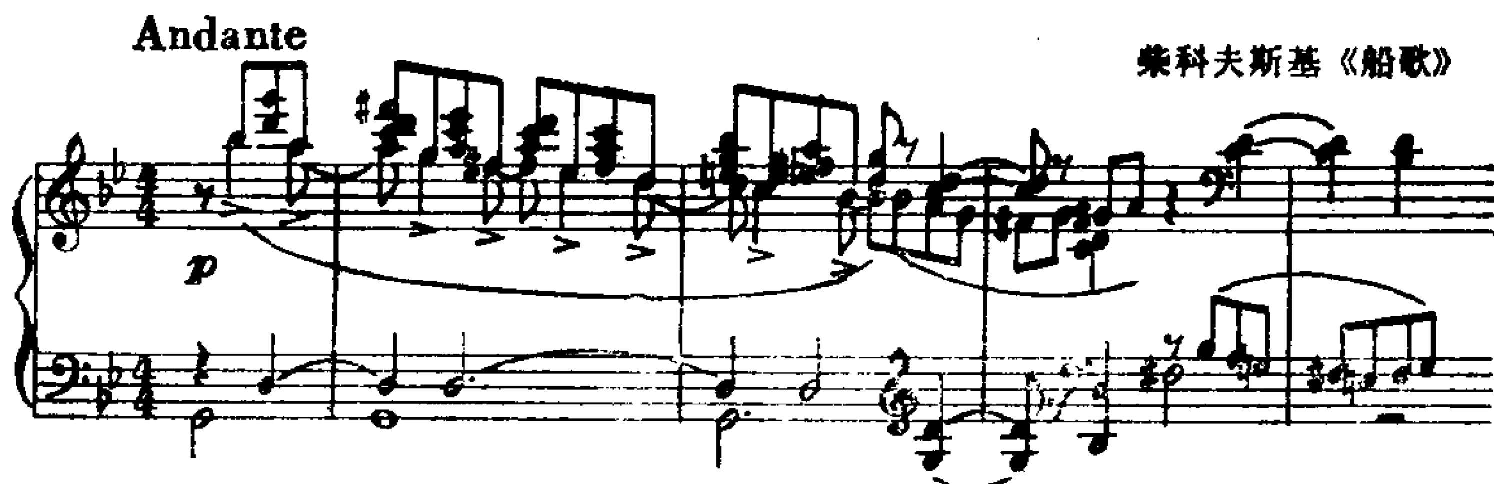


在例2—15的织体中，内含两个和声层，两者节奏不同步，作用也不相同。其中上方和声层（三声部、右手演奏）主要作用是支持旋律，而下方和声层（四声部、左手演奏）主要作用则是同低音一起组成具有轻微摇荡感的伴奏音型。

四、和声层在织体中一般处于中间部位。当因某种音色、音区的需要，而将旋律安排在织体的中间部位或下方时，和声层亦可放置在织体的上方部位。实例可参看本章中 的 例 2-7、例 2-9等。

五、织体中的和声层，在声部数量上有固定写法（即始终保持声部数量）和自由写法两种。自由写法，依音乐需要声部数量时有增减，这在钢琴织体中较常见。当音乐的音区空间大而又需要丰满音响时，即可考虑适当增加声部数量；反之，当音乐的音区空间小而又需要清淡音响时，即可考虑适当减少声部数量。无论增加与减少，均应力求自然，不可过分随便，以免使声部的来龙去脉含糊不清。

例 2—16



例2—16为《船歌》的尾声，描绘小船与歌声慢慢消失在远方水面的景象，其声部数量由开始时的六个减为五个，进而又减为四个，但声部的来龙去脉交待得很清楚。

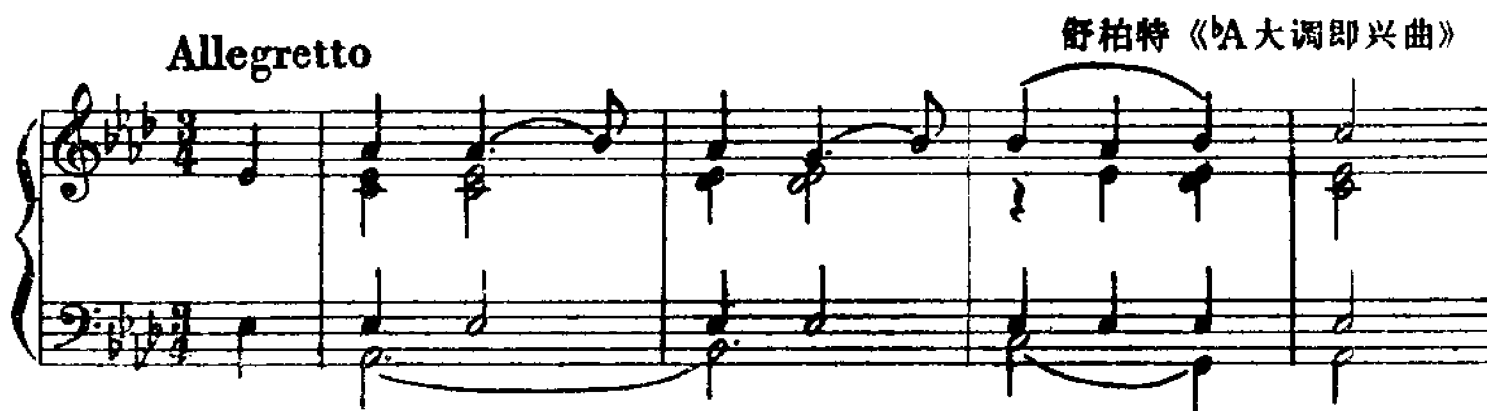
第四节　织体中的低音

织体中的低音主要起和声作用，并以此支撑整体音响。它的位置理所当然地处于织体下方部位，其写法通常有三种。

一、和声性低音

这种低音皆由和弦音构成，时值较长，有一定的旋律意义，但不过分活跃。如：

例 2—17
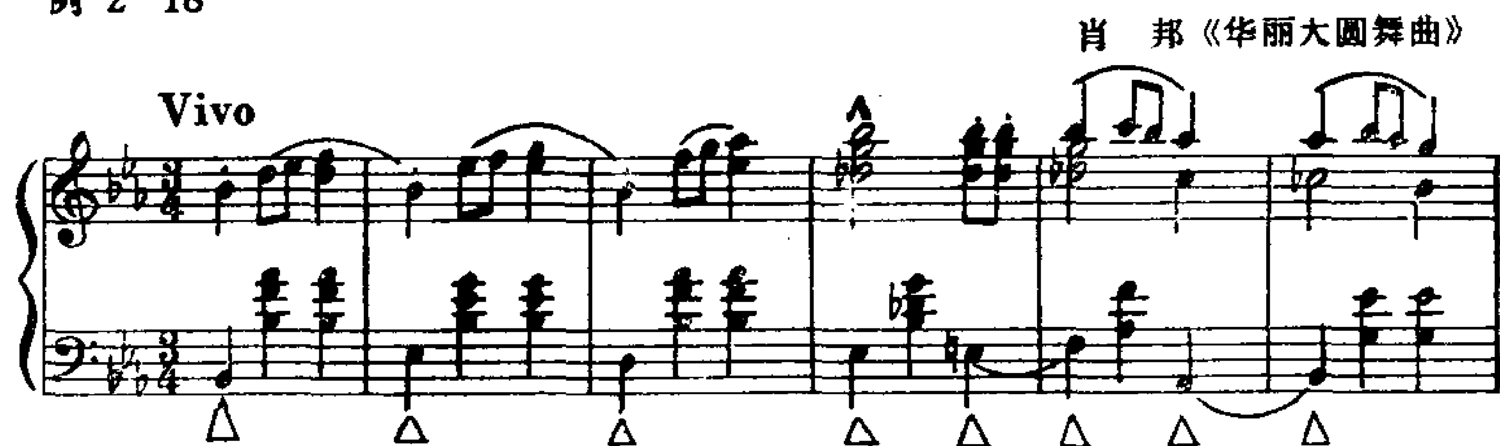


例2—17的织体，上方为旋律声部，中间为和声层（三声部，节奏性音型），下方为低音。低音的进行明确表现出 ♭A：Ⅰ—

V_3^4—I_6—V_5^6—I的和声功能序进。

和声性低音的写法有时还可以是断续的、隐蔽的，如：

例 2-18
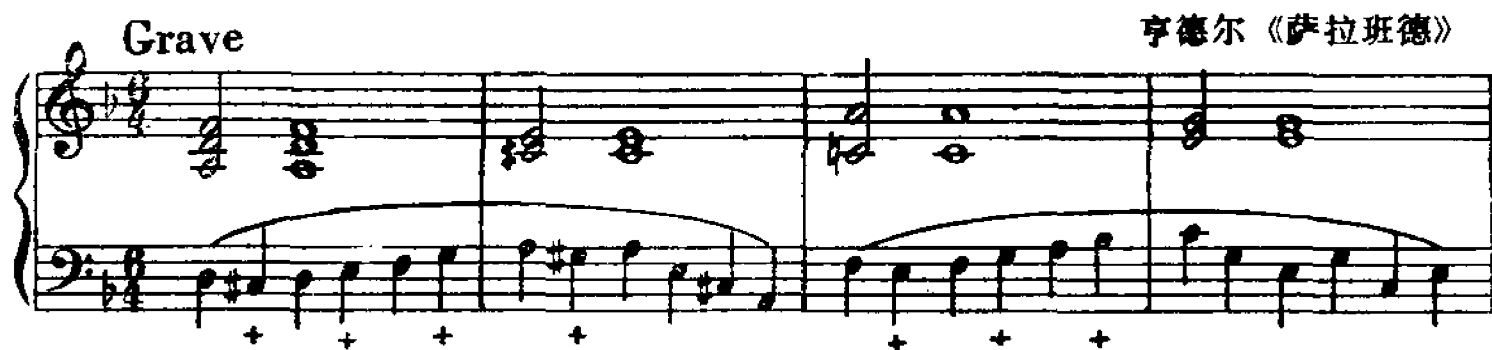


例2—18的织体中有"Δ"记号的音，为低音。由于它们处于强拍的位置，构成隐蔽的低音声部，其和声意义同长音形态相同。

二、对位化低音

这种低音写法，不仅要求突出低音的和声意义，而且要求低音具有一定的旋律性，以及同主旋律之间良好的对位关系。对位化低音通常由和弦音和一定数量的经过音、辅助音构成，如：

例 2-19
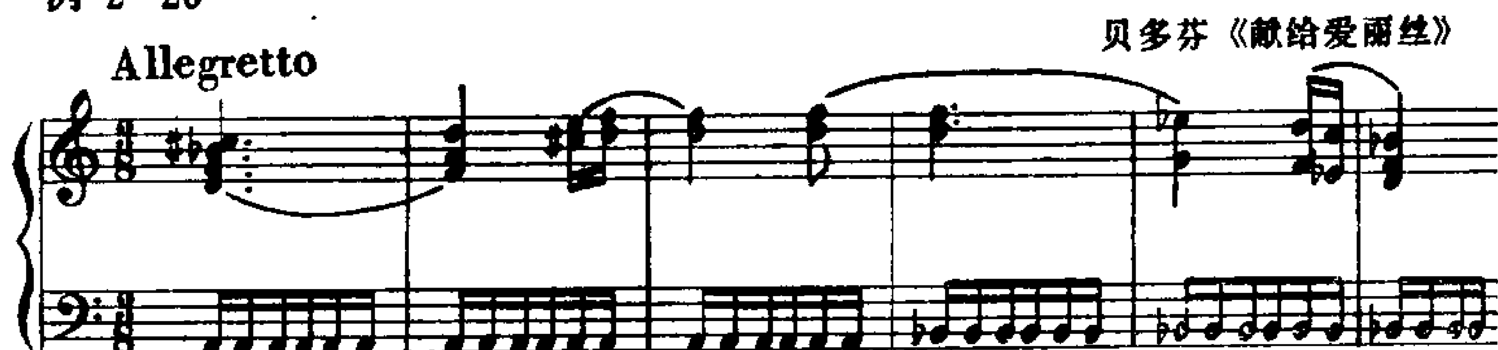


例2—19中的低音声部比较活跃，同旋律与和声层所表现的萨拉班德庄严舞步形成鲜明对比，该低音在节奏的支撑点上均为和弦音，明确了d：1—V—Ⅲ—Ⅶ的功能序进，那些弱拍与弱位上出现的经过音、辅助音（有"十"号者）大大增加了低音的流畅性。

三、音型化低音

这种低音写法通常是将低音中的长音，作节奏性音型化处理。或加以某种装饰。如：

例 2-20



上例中的低音声部，有效地加大了织体的节奏密度，表现了激越的情感。

例 2-21

Allegro

莫斯科夫斯基《西班牙舞曲》

在上例中，低音声部在其八度上被加以音型化装饰，从而增加了音乐的热烈气氛。

第三章　音乐织体的循环结构与发展

音乐是时间的艺术。音乐织体亦伴随音乐的其他要素在时间中陈述与发展。这种陈述与发展的主要特征是循环性。即以某织体片段作为“基本单元”（又称“原形”），用“重现”的方式构成织体发展的“链条”，其中，织体的基本单元及它的每一次重现，均可视为织体发展链条中的一个“环节”。

织体基本单元的反复、模进是重现的方式之一，但重现的主要含义是指织体形态，即多声部音乐的编织花样的循环，而对重现环节中旋律的变化、和声的变化可不予理会。这便是织体基本单元及其重现同曲式学中的“动机”、和声学中的“和声模进”的主要区别。

重现的环节如完全保持基本单元的样式，称“严格重现”；如样式有所不同，称“变化重现”；如样式有较大不同，则称“变异环节”。分析例3-1即可发现：第一小节为织体的基本单元；第二至四小节为三个严格重现。

例 3-1

鲁宾斯坦《F大调旋律》

moderato

基本单元　重现　②　③

第一节　织体的基本单元

织体的基本单元是音乐织体赖以组成循环的“原形”，它通常是织体链条中的一个“环节”，又是织体样式、风格和表现意义的初次呈示，并对尔后的发展有着巨大的影响。

一、织体基本单元通常包含旋律、和声音型以及低音三个要素，具有层次结构的特点(可参看第二章第一节中的有关论述)。

二、织体基本单元通常建立在一个和弦或两个和弦基础上，多为一小节或两小节长度，长于两小节的情况较少见。分析例3-2可看出：该织体基本单元为一小节长度，内含两个和弦，从第二小节开始作有规律的重现。

例 3-2

鲁宾斯坦《斗牛士安德路斯》

Allegro non troppo

C: I　V7

基本单元　　重现

例3—3的织体基本单元长度两小节，却包含有三个和弦。重现时亦保持着三个和弦的结构。

例 3—3

柴科夫斯基《悲歌》

Andante

g: I6 V$^4_3$ I

基本单元　　重现

三、在织体基本单元的设计中，十分强调组织好两个对比节奏因素。往往旋律为一个因素，且居主导地位，而低音同和声音型一起构成另一个因素，为旋律作伴奏或衬托。两者在节奏关系上，常常是“你疏我密，你密我疏”，或者是“你静我动，你动我静”。另外还常常将歌唱性的旋律同舞蹈性的节奏音型作对比，分析例3—2，即可感受到这种对比的鲜明效果。

四、织体基本单元中较具特性的是和弦的音型样式，以及整体的节奏律动。织体的重现一般着眼于和声与低音的组合方式，可以不考虑旋律，有时甚至仅仅是和声音型的循环，只要保持着整体的节奏律动，便可获得重现的效果。

例 3—4

柴科夫斯基《那不勒斯歌曲》

Comodo

基本单元　　重现 ① ② ③ ④

上例的织体由旋律、低音和中间的和声层（三声部、节奏性音型）组成，低音同和声层组成一个节奏要素（舞蹈性），并与歌唱性的旋律形成对比，充溢着轻松活泼的情趣。节奏的整体律动为 ♩♫ ♩♪ ，第一小节为织体的基本单元，当低音与和声音型重现时，旋律未参与其中，但织体的统一感是十分明显的。
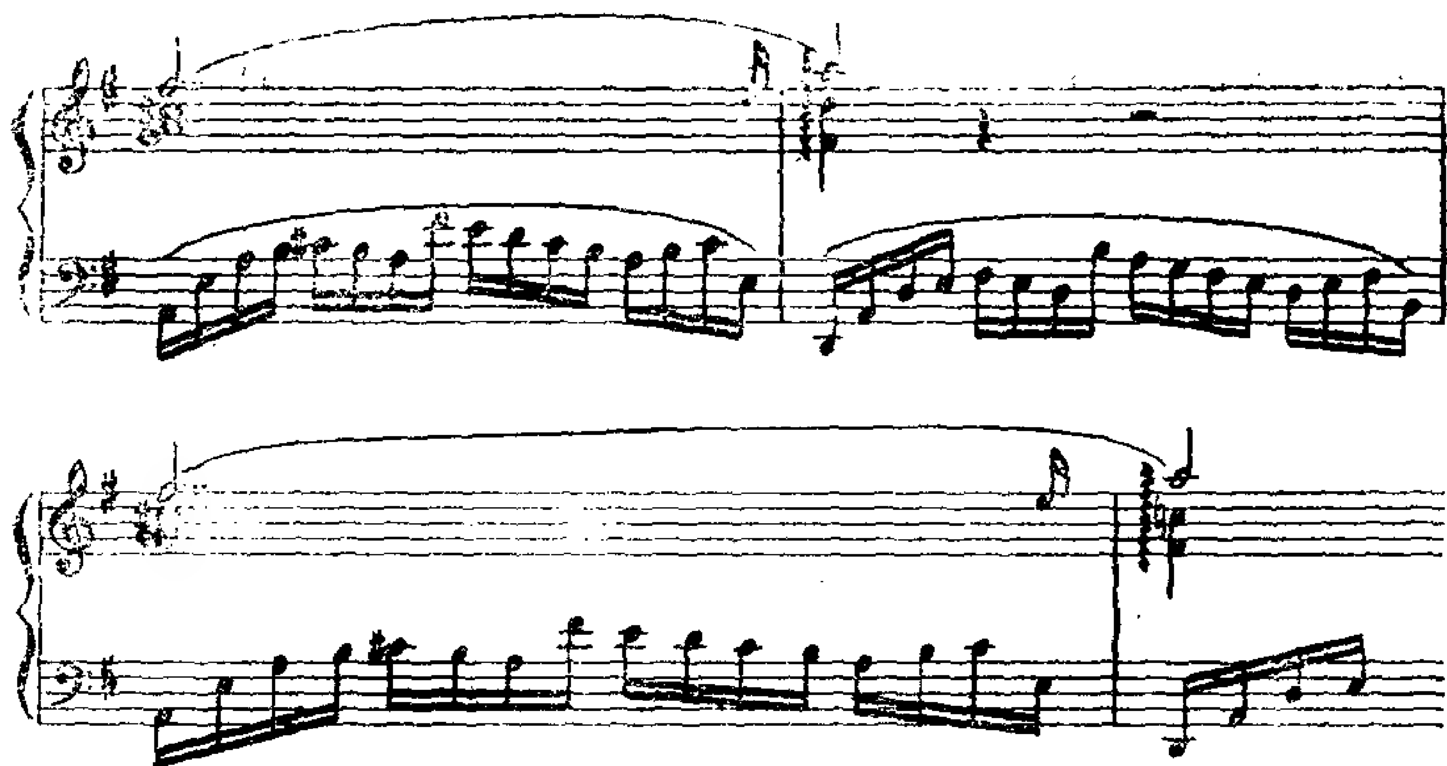
例 3-5

舒　泰《摇篮曲》

上例的织体由旋律、低音（主持续音）及和声层组成，和声为华彩性音型（波纹）写法，每小节的第一个音为低音。低音连同和声一起组成有起伏与摇晃感的整体，为深情的歌唱性旋律伴奏。其第一小节为织体的基本单元，内含一个和弦和两种节奏对比因素（疏与密）。

例 3-6

肖　邦《序曲》



上例织体基本单元长度为一小节，内含一个和弦。其中旋律及其附随声部组成节奏对比的一个因素，而低音同和声层（曲调性音型），则一起组成另一个因素，二者节奏关系十分良好（疏与密），旋律有如平面背景上凸出的浮雕十分突出。该音乐片段从第二小节开始织体的重现（反复、模进等），旋律未参与其中。由于音乐始终保持着连续十六分音符的整体律动，其统一感是显而易见的。

第二节　织体基本单元重现中的变异

一、织体基本单元重现中的变异，首先常发生在旋律声部。即重现环节与原形中旋律的节奏不同（参看例3-9）。其实这对织体并无多大影响。如果旋律的乐节、乐句属对称形态的话，我们还可将原形与重现环节扩大，使其处于另一种较严格的重现之中。例如：

例 3－7

柴科夫斯基《那不勒斯歌曲》

Andante　原形（基本单元）　重现　①　②　③

上例的织体，如果不考虑旋律的因素，可以将第一小节作原形看待，尔后每一小节均为它的一次重现环节，但如果把旋律考虑在内，我们可将第二、三小节当做原形，尔后每两小节为它的一个严格重现环节。

二、织体基本单元重现中的变异，还常发生在低音声部，特别是在对位化低音写作中，只要低音的节奏变异不影响原形的节奏律动，并不会给织体带来多大影响。

例 3－8

柴科夫斯基《甜梦》

moderato

上例织体的基本单元（原形）为第一小节，其节奏律动的特征是 ，在重现中低音多次发生变异，但旋律音却补充了空出的节奏位置，织体的统一感仍然很强。

三、在织体基本单元重现环节中，有时为了和声的需要、节奏的需要或旋律的需要，临时附加声部，变化音型的纹理。如果没有在较大程度上改变织体基本单元的形态，亦不会破坏织体的统一性，相反，常可使织体发展更具活力。例如：

例 3-9

贝多芬《献给爱丽丝》

基本单元　重现 ①　②　③

④　⑤　⑥

上例织体中，重现环节②、⑤、⑥均由于和声的需要发生了某种变异（临时添加声部）。但整体律动 和音型纹理未变，效果仍十分良好。

例 3-10

肖　邦《即兴幻想曲》

Largo

基本单元　重现 ①　②　③　④　⑤　⑥

上例为肖邦著名的《即兴幻想曲》中部的片段，音乐抒情性很强，有如曼多林伴奏着一首充满爱情的歌曲。其中第一小节为织体的基本单元，重现环节②产生变异，那是出于加强旋律（八度支持）的需要。⑤亦产生变异，显然是出于和声的需要（加强终止感），但整体的节奏律动　（波纹）无多大变化。如果将视界放宽，以前面三小节视为基本单元，尔后的三小节岂不又是它的比较严格的重现吗！

第三节　稳定性织体与随机性织体

以基本单元及其若干重现环节组成的有一定长度的织体链条，我们称之为“稳定性织体”。在音乐写作中出于某种需要（改善和声音型与旋律的关系，加强和声的终止感等）重现环节暂时中断，以另一种织体形态取代，我们称之为“随机性织体环节”。

如看乐曲的某一局部并无统一的织体形态，我们便称之为“随机性织体”。

随机性织体环节常在乐句或乐段收束时使用。在乐曲的连接、过渡部分，也常出现随机性织体。随机性织体并非不重要，问题在于出现是否适时，其本身又是否得体。例如：

例 3－11

Poco lento et gracioso　　德沃扎克《幽默曲》

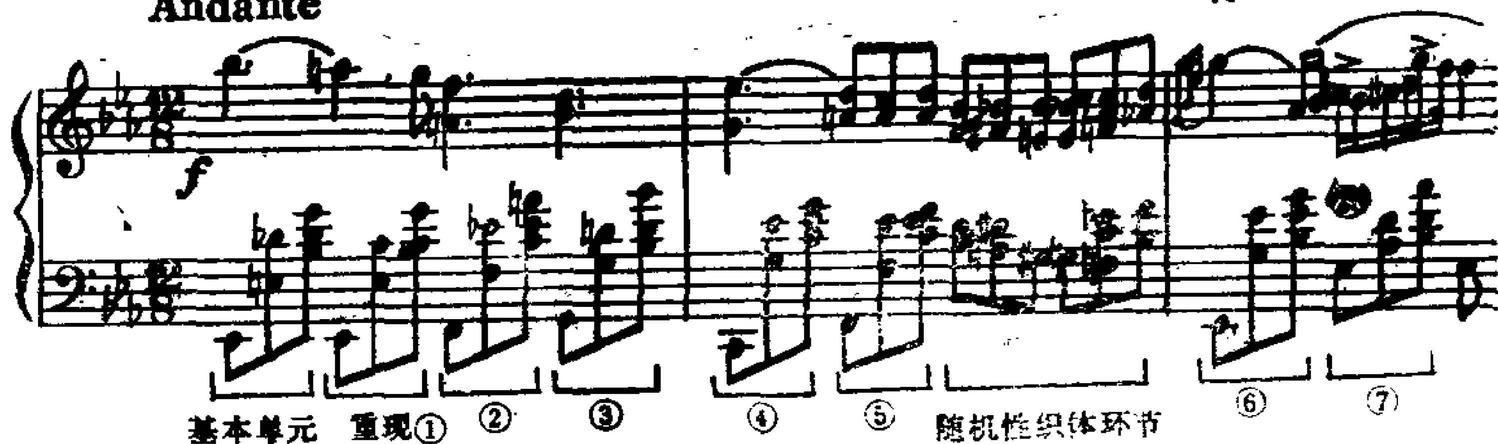
基本单元　重现 ①

重现 ②　随机性织体环节　重现 ③

重现 ④　随机性织体环节

上例的织体基本单元为第一小节（加厚的波纹音型）。其中重现环节①②③④均为严格的，第四小节（半终止处）以及第七、八小节（全终止处）出现随机性织体环节。它们的出现，显然同终止的需要分不开，而且应用得恰到好处。

例 3—12



上例为肖邦《♭E大调夜曲》第二乐段与再现部分的衔接处，其稳定性织体基本单元为三拍，至谱例之前十小节已作了三十九次重现，从谱例开始又相继使用了五个重现环节，并结束中段（第二小节第七拍上）。音乐在过渡中，出现随机性织体环节。从第三小节开始再现，重现环节反复出现。此处随机性织体环节的使用，显然同增加和声紧张度、有利转调过渡有关。

第四节 主导性织体与对比性织体

在乐曲中开始即使用、地位最重要、所占篇幅较多的稳定性织体，我们称之为“主导性织体”，它与乐曲主要主题旋律结合，起着陈述和塑造主要音乐形象，或音乐形象的主要侧面的作用。当音乐在发展过程中，因主题材料的变化、情绪变化或音乐形象的变化，出现另外的稳定性织体，我们称之为“对比性织体”。就乐曲整体而言，对比性织体通常从属于主导性织体。

下例为舒柏特《♭A大调即兴曲》的第一乐句。该乐句由三个乐节组成，第一、二小节为第一乐节，音响华丽的分解和弦旋律和长音衬托式的和声音型，情绪欢快、语气坚定，这两小节亦是主导性织体的基本单元。第三、四小节为第二乐节，是前一乐

节织体的重现，到第五、六小节出现对比性织体（重现中断），音乐富有虔诚的祈求感。该曲（三部曲式）第一部分均为这两种织体交替发展而成，其中开始乐节的织体始终处于主导地位。

例 3—13

Allegreto

舒柏特《即兴曲》

pp

基本单元　重现

对比性织体

当乐曲进入三声中部（Trio）时，音乐的主题旋律和情绪发生较大变化，随之出现了对比幅度较大的另一种稳定性织体，并以此为基础发展了六十小节的篇幅：

例 3—14

Trio

舒柏特《即兴曲》

p

基本单元　重现

将主导性织体与三声中部的对比性织体加以对照，可发现前者为华彩性音型，线条起伏大，动感强烈；后者为节奏性音型，线条平稳，动感小。乐曲的再现部分又回到第一段的音乐，主导性织

体一直持续到结束。

下面让我们再分析另一个例子，即法国作曲家拉夫的作品《浪漫曲》。该曲为单三部曲式，第一段的织体如下：

例 3-15

Adagio quasi Andante　　拉 夫《浪漫曲》

p

基本单元　　重现

上例的织体特点在于和声层为节奏性音型，表现出宁静、温馨的情调，以及内心的骚动不安。

音乐发展到第十五小节，第一段落结束，第二段落开始，旋律转为更为深情的歌唱，织体形态亦随之改变。

例 3-16

拉 夫《浪漫曲》

基本单元　　重现 ①　　②

这段对比织体的特点在于和声层为“华彩性音型”（波纹），节奏律动较前密一倍，音乐流畅并洋溢着热情。

在该曲的再现部分，音乐又回到起主导作用的第一种织体上来，结束前出现八小节随机性织体（节奏律动，缓慢一倍）则表现出意犹未尽的诗情。

在篇幅较小，情绪单一的乐曲中，常可以织体基本单元及其

重现环节贯穿始终。在篇幅较大，情绪变化较多的乐曲中，往往仅用某一种织体形态是不够的，通常在段落转换时需要伴随织体的转换。

一首乐曲中，一般只应存在一种主导性织体，而对比性织体的多少，则视乐曲的规模、体裁和音乐发展需要而定。例如回旋曲、奏鸣曲中便常常需要多种对比性织体，以求乐思获得充分的展开。

第五节　织体的发展布局

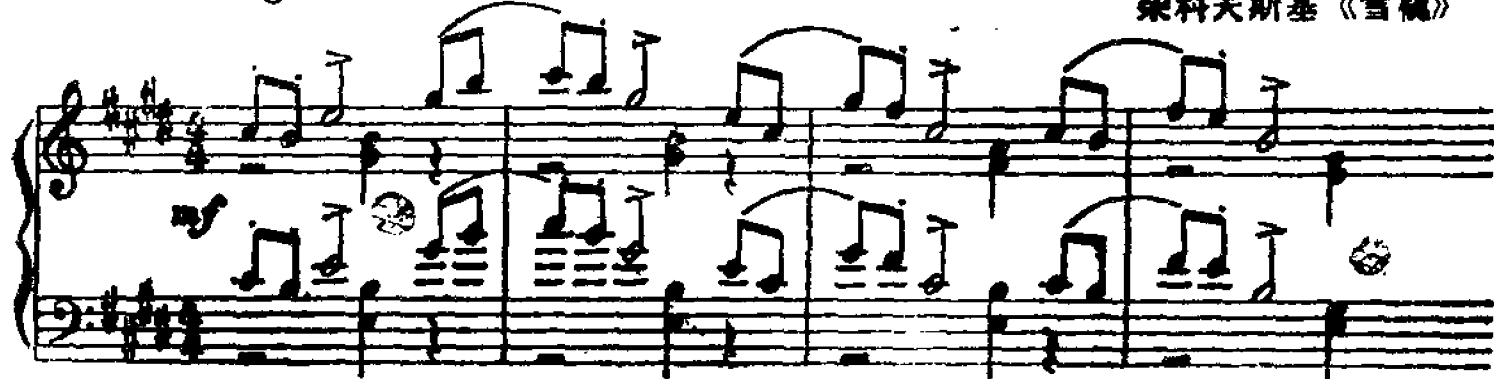
在一首乐曲中，乐思的呈示与发展总是依赖主题材料、调性、织体等要素的呈示与发展而完成的。其中织体的发展与布局对乐思发展的完满与否有着举足轻重的意义。

体现织体发展主要有三种方式。
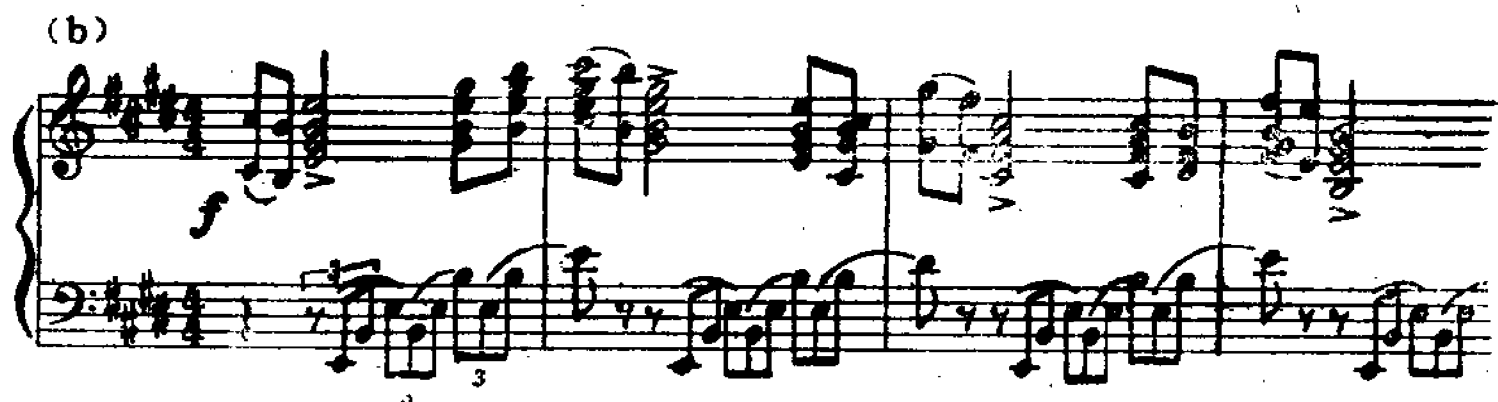
一、当某一主题段落重复陈述或再现时，为了深化音乐形象常使用下列手法，使织体获得发展：织体中旋律加厚（加八度或加附随声部）；织体中旋律的位置移动（如原处于上方移动到中间或下方部位），将织体中某一内声部曲调化，形成副旋律；改变和声层的音型；增加织体节奏点的密度；增加和声层的厚度等。这些手法可以仅用其中一种，也可以几种同时运用。例如：

例 3－17

(a)



(b)



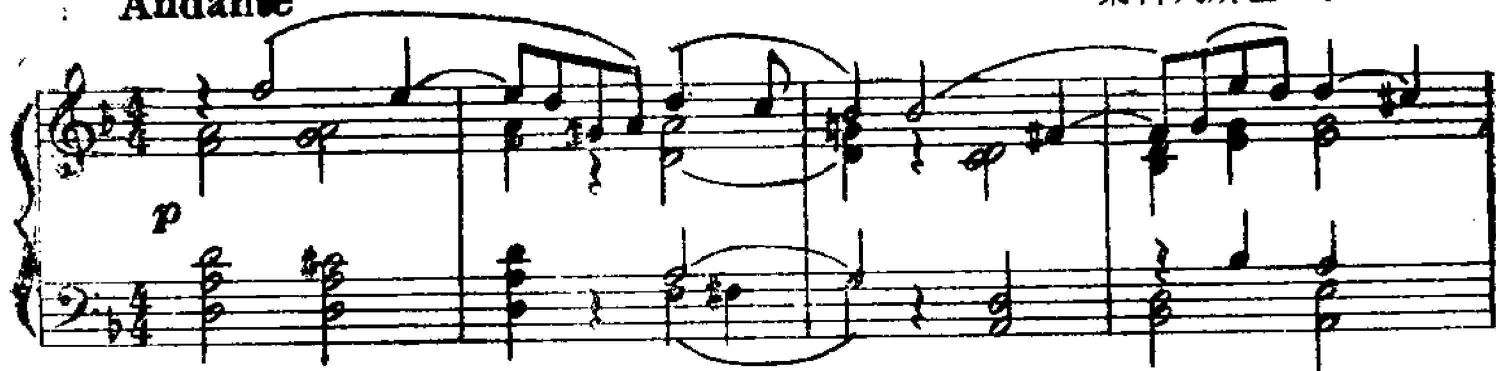
上例为柴科夫斯基钢琴套曲《四季》中的《雪橇》片段，该曲为复二部曲式。其中（a）为第一部分开始主题的第一乐句，织体写法比较清淡，有如雪原中赶车人孤独的歌唱，（b）为动力性再现，充满激情，是乐曲第一部分的高潮，对照（a）与（b）可看出在织体发展方面作者使用了三种手段：其一是（b）的八度旋律中充实了和弦音，增加了音响厚度；其二是和声层由原来的节奏性音型改变为华彩性音型（齿形波纹），同时增加了律动的节奏点密度；其三是织体的总音域扩展了八度，力度也提高了一档。

例 3-18
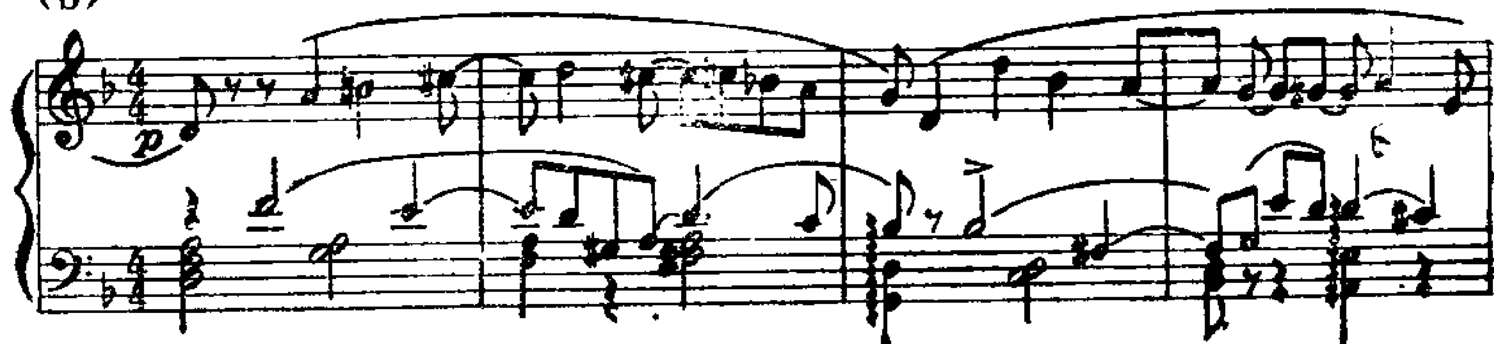
(a)

Andante

柴科夫斯基《秋之歌》



(b)
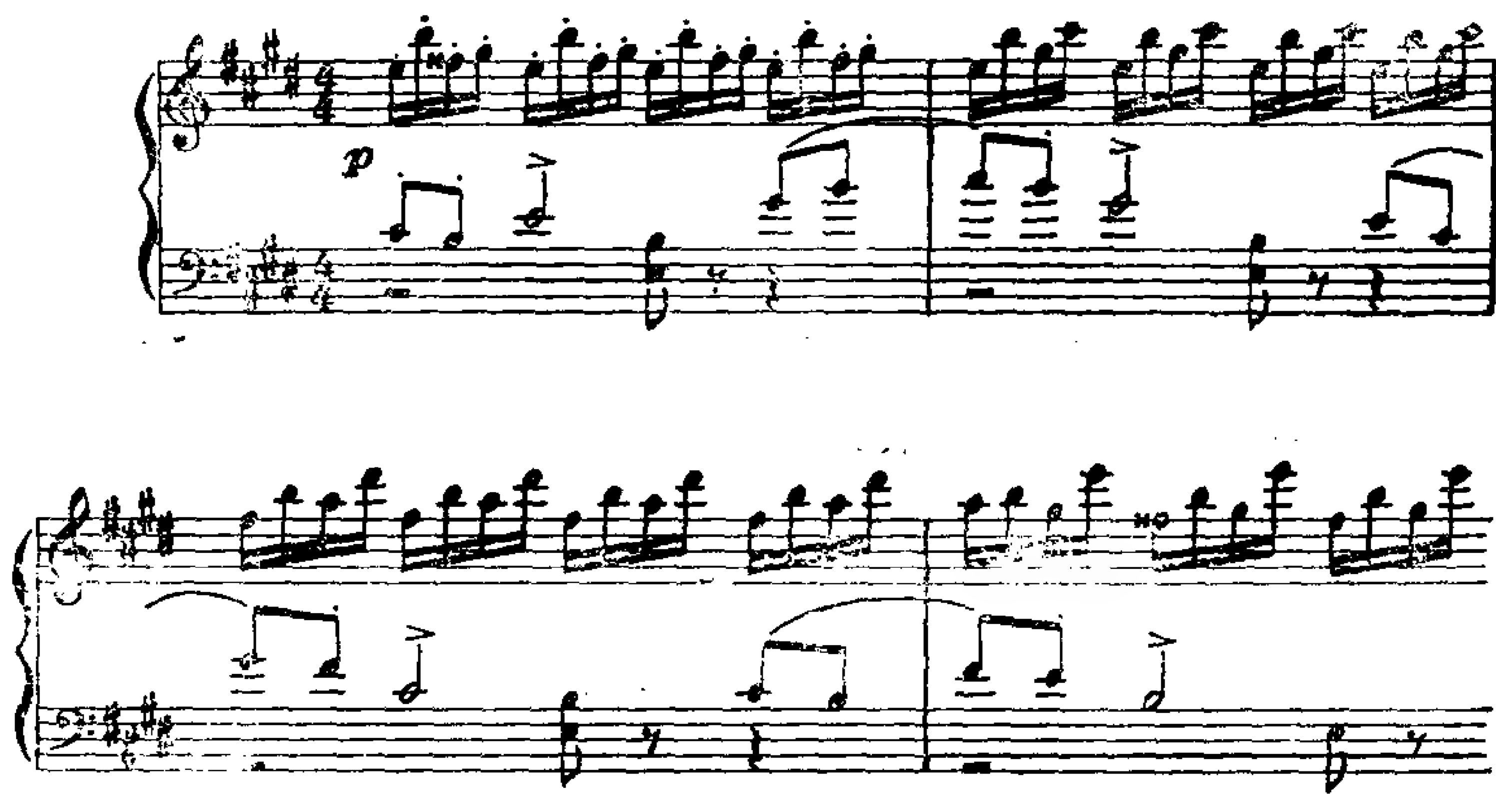


上例是柴科夫斯基钢琴套曲《四季》中的《秋之歌》，(a)为主题段落的第一乐句，旋律情调忧郁，充满对百花凋零、黄叶飘落的感叹，织体中有一种难以名状的沉重感。(b)则为主题段落的重复陈述。将两者加以对照，可看出在织体的发展方面作者使用了两种手段：其一是（b）中旋律的位置改换到织体的中间部位，比（a）低了八度，表现出更为深沉的情思；其二是在织体的上方部位派生出一个充满忧伤的副旋律，连续切分进行增加了律动的节奏点密度。

二、使用对比性织体，增加发展动力。

三、将主导性织体与对比性织体的某些要素加以综合。

例 3—19

柴科夫斯基《雪橇》



上例为《雪橇》第三部分（再现部）的开始乐句。将此例同例3—17（a）加以对照，可发现织体的上方部位增加了一个由连续十六分音符组成的背景声部。它是从该乐曲中部描绘车铃叮咚的动机发展而来，这种织体的综合，给音乐画面增加了盎然生气。
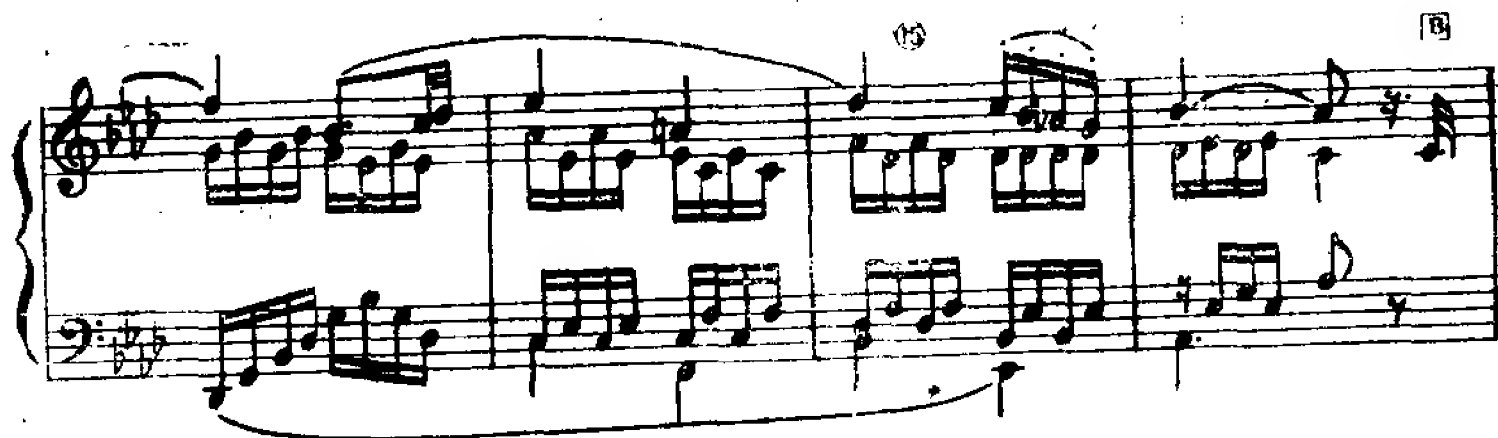
以上是有关织体发展三种主要方式的概述。在考虑整首乐曲

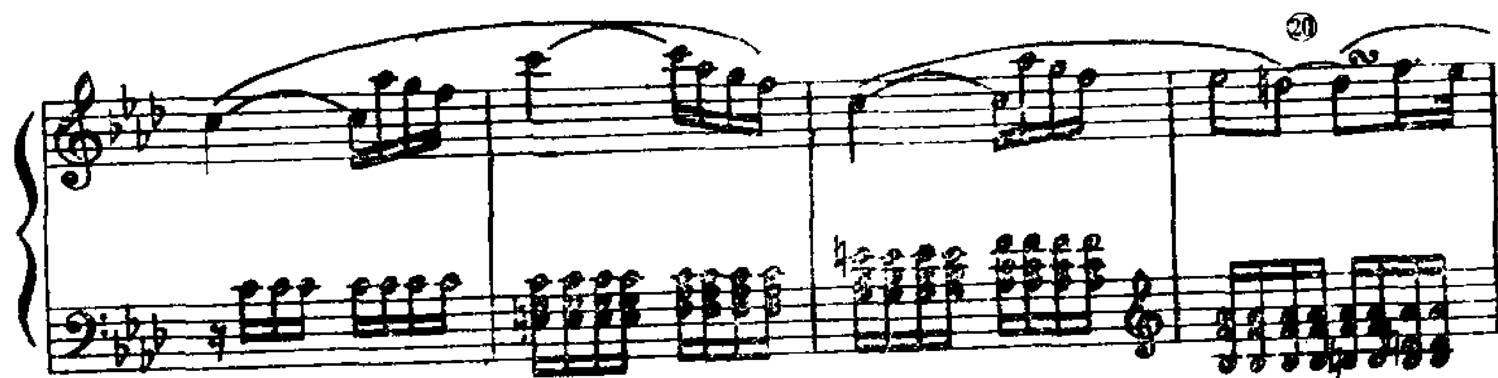
的织体布局时，除了要安排好清晰的织体发展脉络外，还有两个要注意的原则：其一是注意稳定性织体为主，随机性织体为辅；其二是主导性织体要突出，要鲜明。对比性织体的安排既要考虑它同主导性织体之间的差异，又要考虑它们之间的有机联系。下面将通过对贝多芬《奏鸣曲》（悲怆）第二乐章织体运用的分析，进一步对织体发展与布局的原则、手法加以印证。
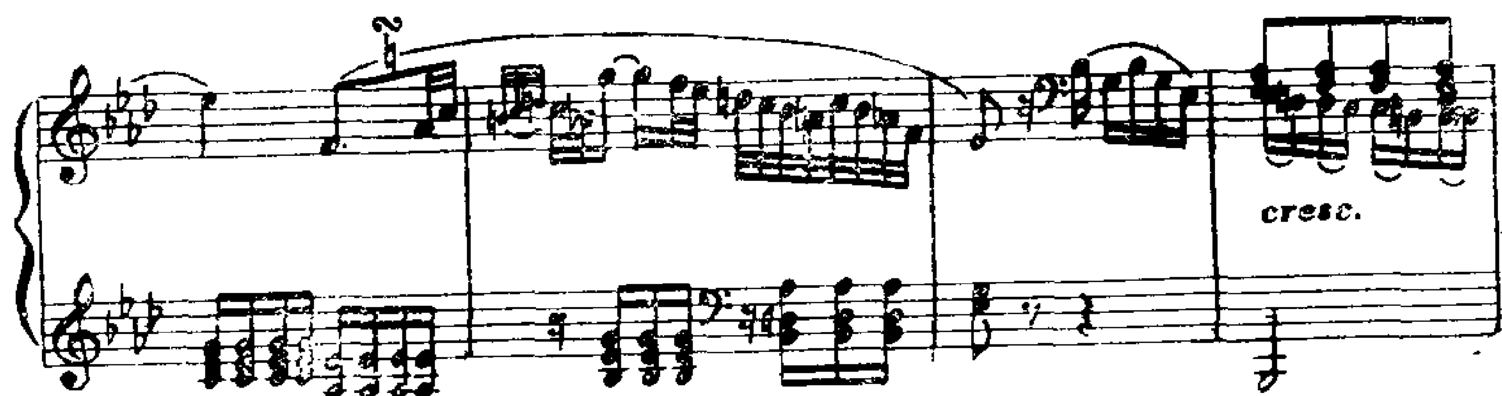
例 3-20
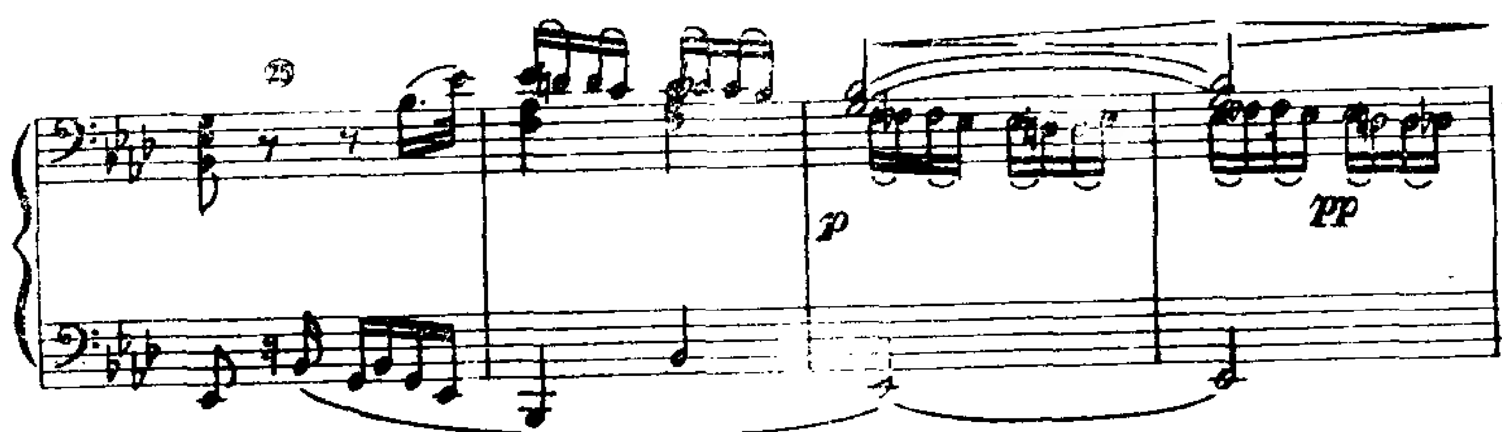
贝多芬《奏鸣曲》第二乐章

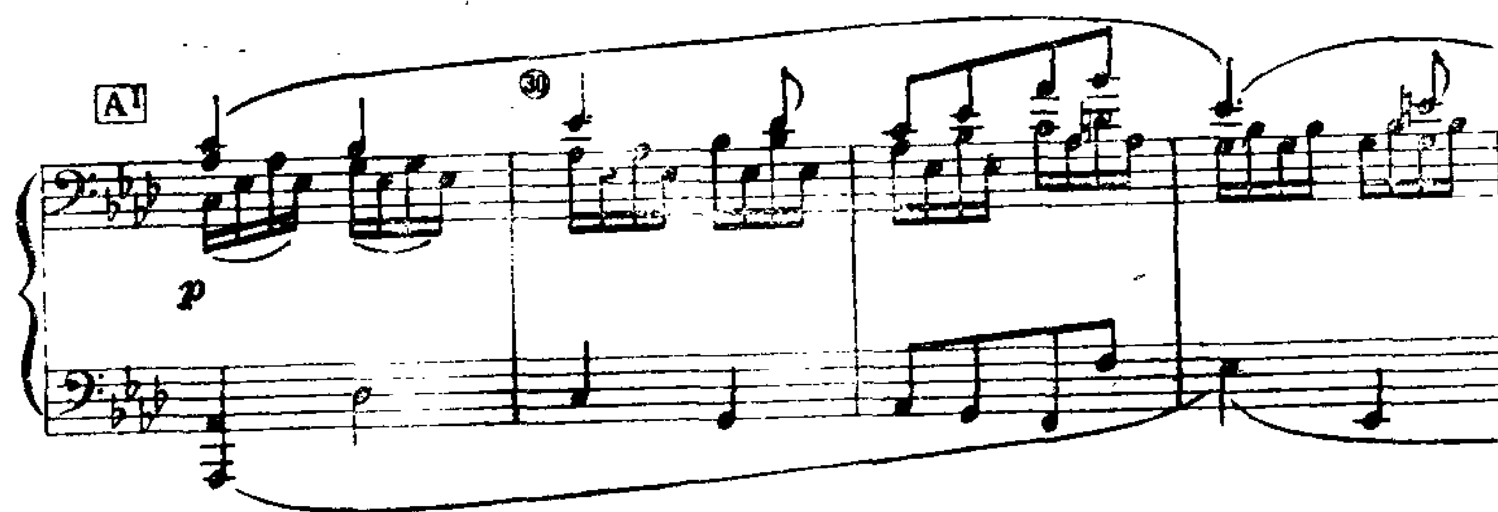
Adagio cantabile


15
B


20


cresc.


25
p
pp


A1
30
p

C

pp

cresc.

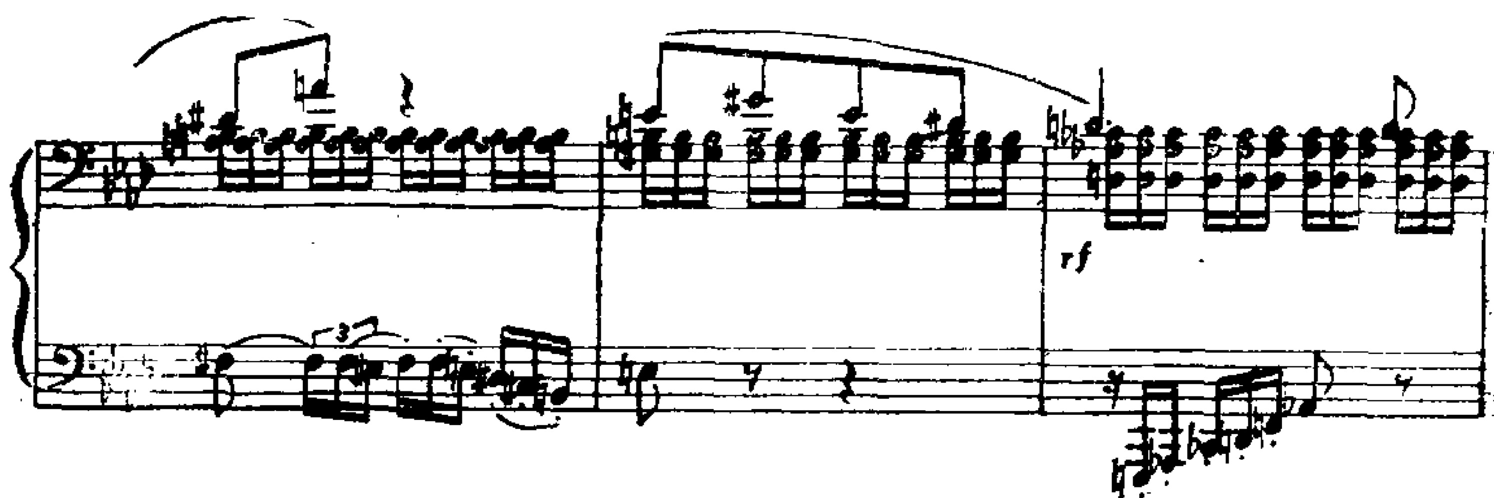
sf *sf*
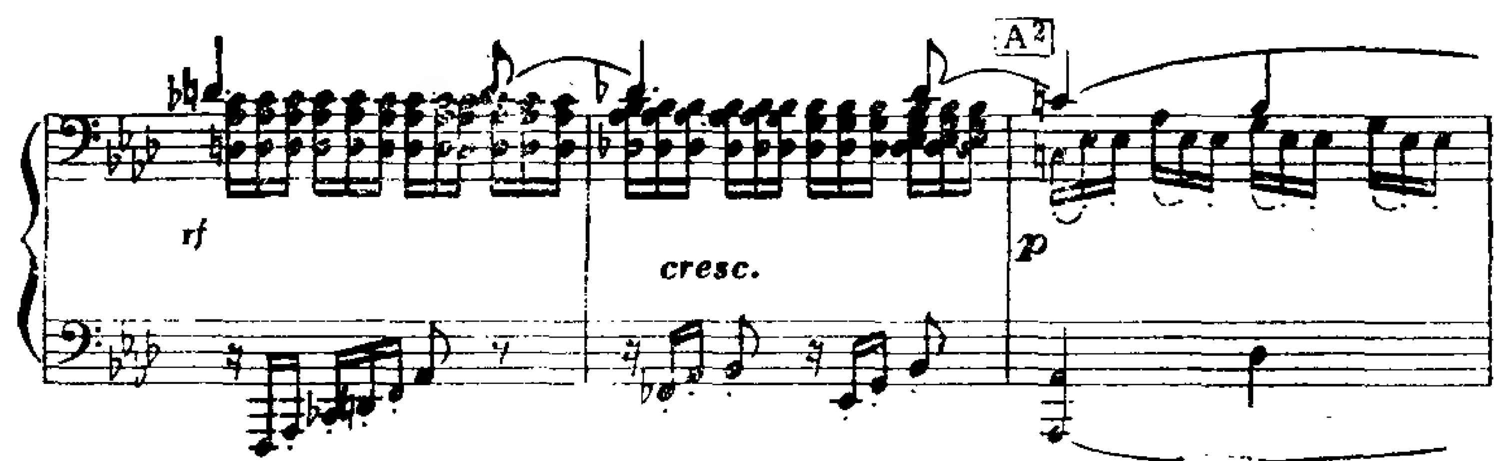
sf
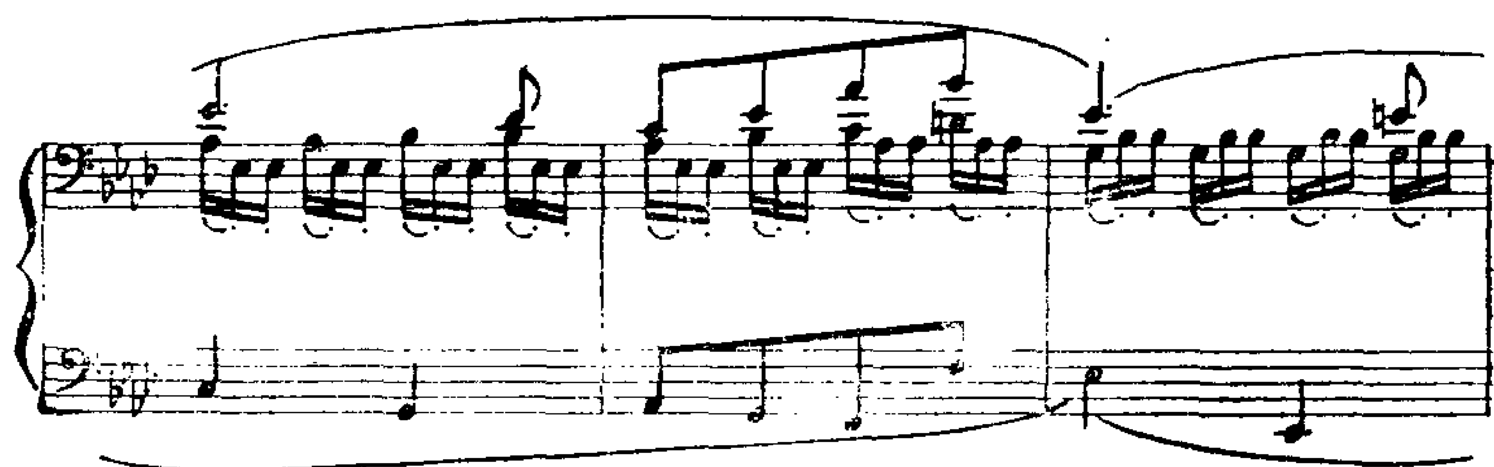
fp

decresc.
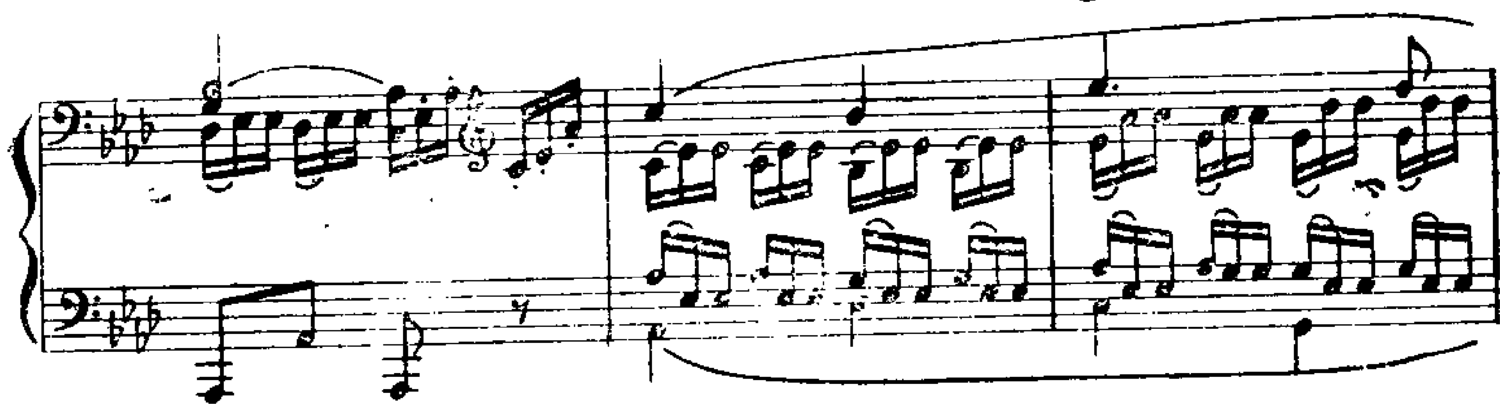
pp
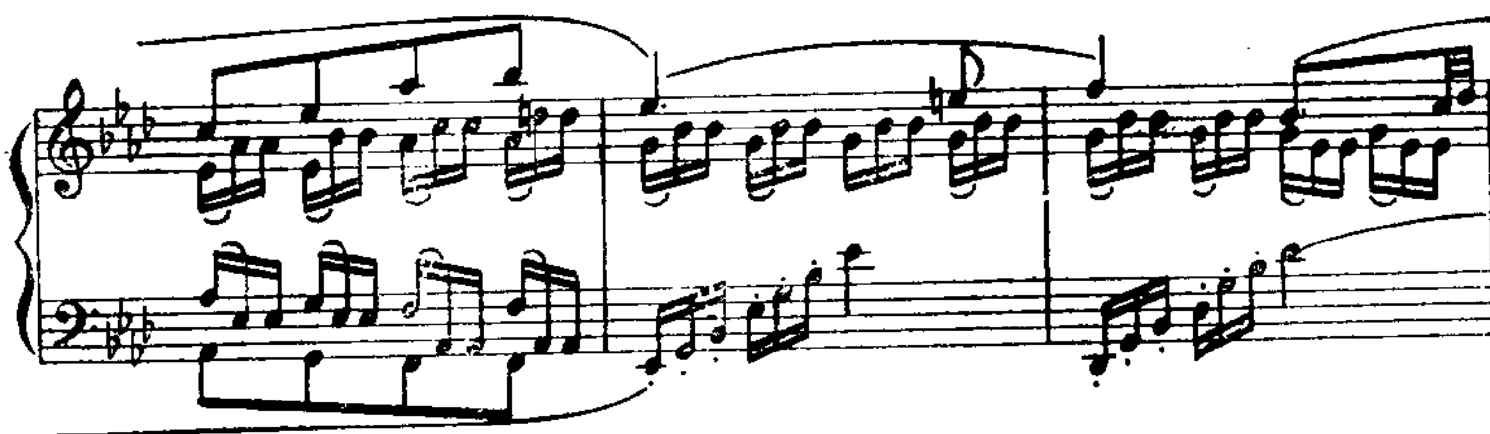

rf

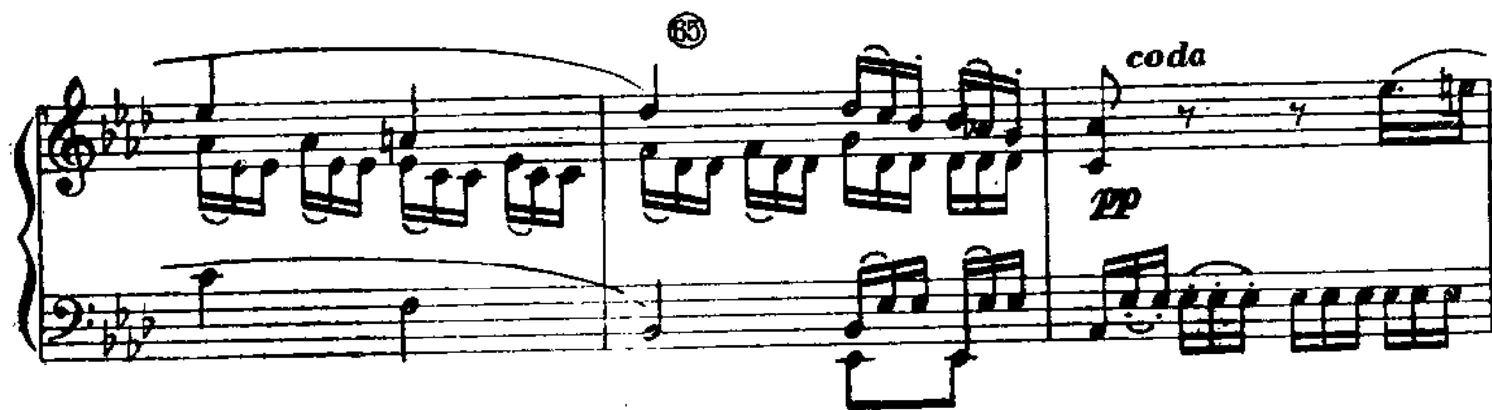

50
A 2
rf
cresc.
p
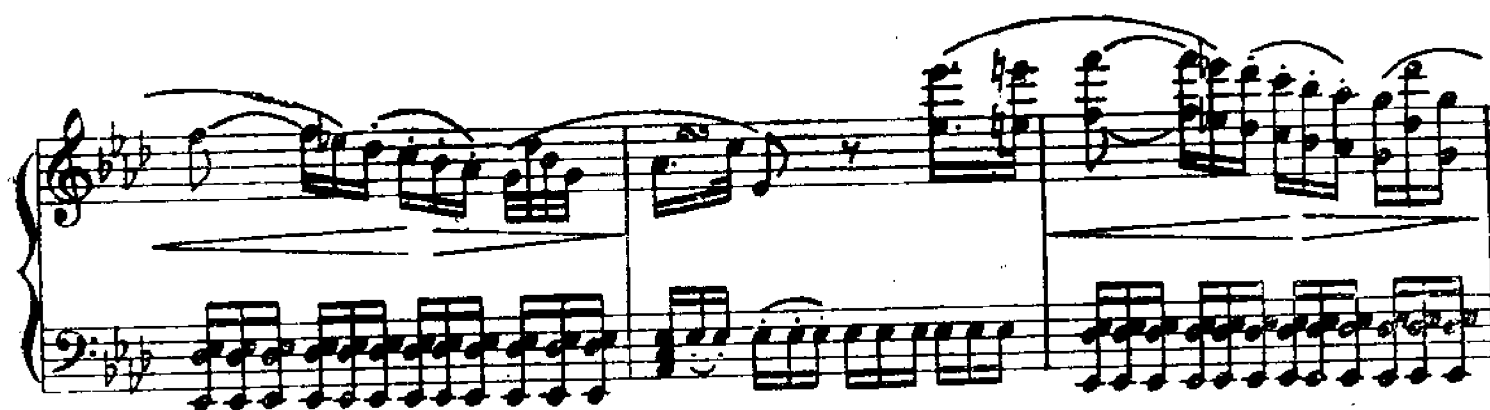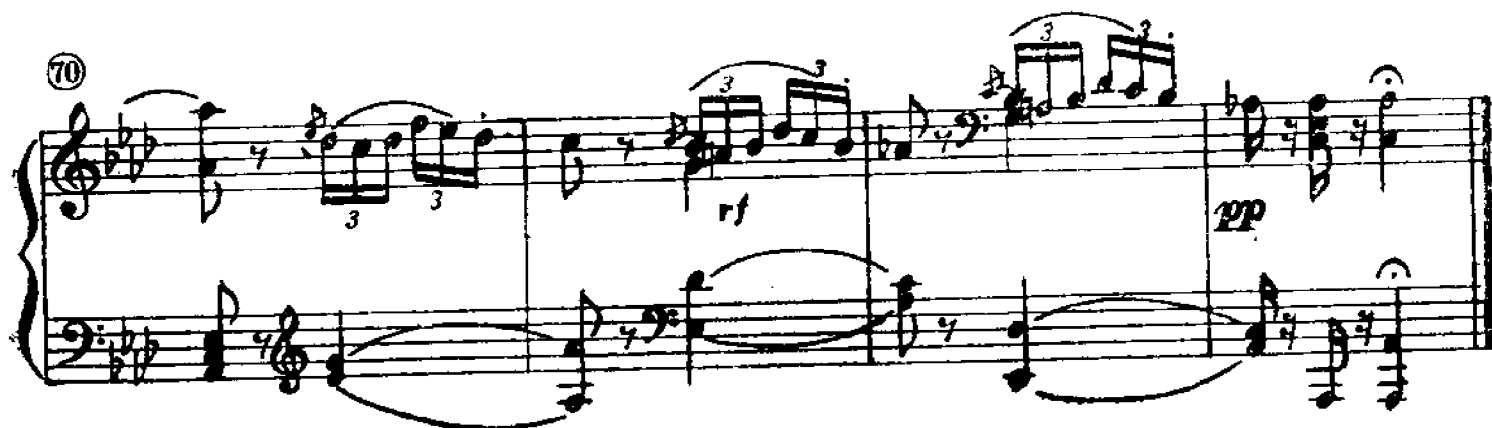





60




65
coda
pp




70
rf
pp

贝多芬《奏鸣曲》（悲怆）第二乐章的织体分析：

结构部位	小节数	摘要分析
A	①—⑧	回旋曲式主部主题。完全织体。旋律深沉凝重，和声层为华彩性音型（齿状），连续十六分音符为整体节奏律动的特点。第八小节出现的三连音，起着转移音区的连接作用，并为织体的发展设下伏笔。调性♭A（主调）。
	⑨—⑯	主题乐段的重复，保持着主导性织体的基本特征与性格。其发展体现在：主旋律高八度；和声层加厚；低音声部较前稍活跃。调性♭A（主调）。
B	⑯—㉓	第一插部。对比性织体。和声层为节奏性音型，但节奏律动未变。调性为♭E（属调）。
	㉓—㉘	补充与过渡乐句。织体转变为曲调性音型，调性由♭E大调向♭A大调回转。
A^1	㉙—㊱	主部主题的再现，织体完全同①至⑧小节。调性♭A（主调）。
C	㊱—㊹	第二插部。调性从♭a小调转到E大调。出现了对比织体。织体的发展表现在：旋律在织体的上、下方交替，产生呼应与对话效果；和声层转变为节奏性音型，节奏点加密（三连音持续），表现出内心的骚动不安；从第㊷小节起音乐推向高潮，旋律在重拍上获八度支持，同时和声层再加厚，音区空间扩大。
	㊺—㊿	补充与过渡句。旋律由上、下呼应的写法，到逐渐隐退、突出等和弦转调效果。织体仍保持着第二插部的基本特点与性格。调性从E大调向♭A大调过渡。
A^2	51—58	主部主题的再现，织体中的和声层综合了第二插部中的节奏特点（三连音）。调性♭A（主调）。
	59—66	主部主题的重复。织体继续保持着综合性特点。
	67—73	尾声。织体进一步又综合了第一插部和第二插部的特点。最后的三次补充终止为随机性织体，使乐思渐趋平静。

该曲织体发展与布局的总脉胳是：主导性织体（主部）→对比性织体（第一插部）→主导性织体（A^1）→对比性织体（C）→主导性织体与对比性织体的综合（A^2及尾声）。

第四章　音乐织体的体裁性

不同的音乐体裁具有不同的风格和表现特点，这通常又由其旋律、速度、节拍、节奏、和声以及织体特点表现出来。所谓“织体的体裁性”，即是指某些音乐体裁所特有的或常用的典型织体“语汇”。掌握这些“语汇”对音乐创作是十分有益的。

一种音乐体裁的产生，有一个发生、发展和稳定的过程，其典型的织体语汇便是在这个过程中形成和固定下来的。它们一旦固定下来，又往往成为该音乐体裁的主导性织体，并为作曲家相沿袭用，如进行曲、圆舞曲、船歌等。

诚然，并非所有的音乐体裁都有其典型的织体语汇，比如序曲、无词歌、谐谑曲、奏鸣曲等就很难归纳出典型的织体语汇来。但是这类音乐体裁往往有的段落在气质与风格上类似具有典型织体语汇的某种音乐体裁，另外的段落又类似另一种体裁。因而，研究织体的体裁性，对创作不具有典型织体语汇的音乐体裁也是有积极意义的。

第一节　合唱织体

合唱起源于16世纪宗教音乐中的众赞歌，至今各种合唱体裁仍被广泛应用着。其典型的织体语汇还渗透到各种器乐曲的创

作中。

通常所谓的"合唱织体"具有下列特点：以四个声部为主；主要限于人声音域（F—C^3），如果包括特殊男低音，音域还可向下方延伸五至六度；声部进行具有歌唱性；各声部基本同节奏进行，但主要旋律的节奏可稍活跃。

例 4—1

Andante　　柴科夫斯基《晨祷》

上例为柴科夫基钢琴小品《晨祷》的片段。其织体有着清晰的四个声部的进行，并大体保持着相同的节奏，音乐庄严、肃穆、虔诚，保留着众赞歌合唱的基本特点。

例 4—2

Adagio non troppo　　门德尔松《安慰》

上例是德国作曲家门德尔松无词歌第九首《安慰》的片段，织体大致保持着四个声部的进行。旋律的歌唱性很强，节奏也较活跃。音乐充满深情厚意，似乎在抚平某种心灵上的创伤。

例 4—3

穆索尔斯基《漫步》

(a)

f

(b)

Allegro

穆索尔斯基《基辅大门》

f
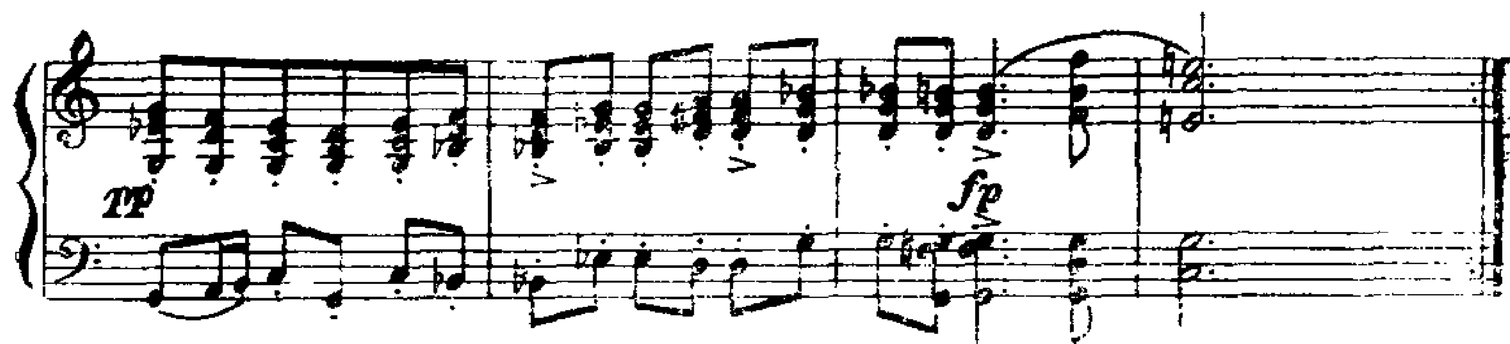
例4—3是俄国作曲家穆索尔斯基钢琴套曲《图画展览会》的片段。(a) 为《漫步》的第一乐句，开始两小节是旋律的单线条运动，有如俄罗斯民间合唱中的“领唱”，随后则是众人进入的“合唱”。(b) 为《基辅城门》的第一乐句，有如气势磅礴的“合唱”，热情赞颂着基辅城门的光荣历史。这里声部超过四个，是因需要厚实音响的缘故，并未改变织体的特性。

例 4—4

moderato
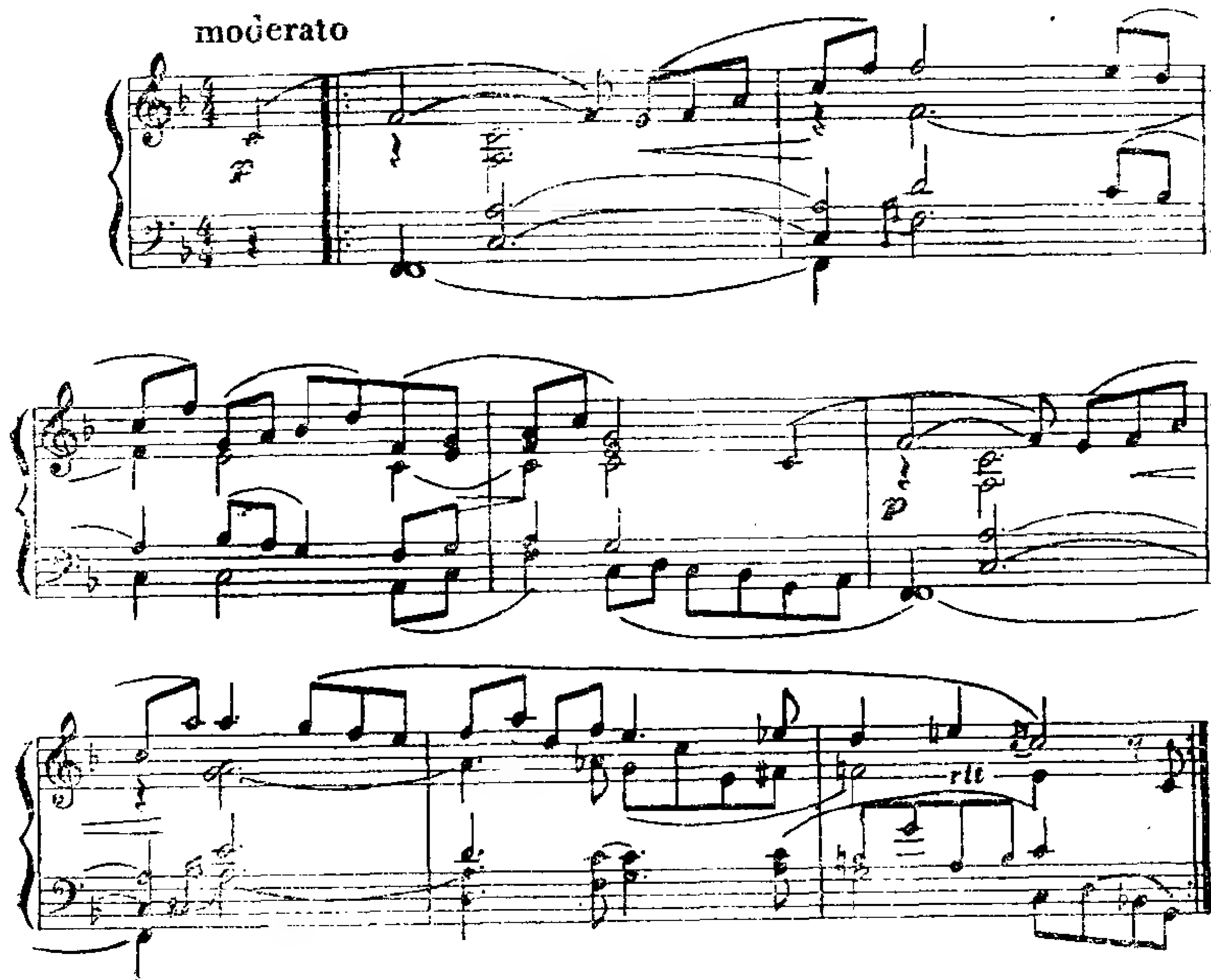
舒柏特《音乐瞬间》

p



例4—4的音乐织体具有鲜明的领唱、合唱特点。音乐综合了大小调的和声思维，其色彩极富变化。

例 4—5 舒 曼《梦幻曲》
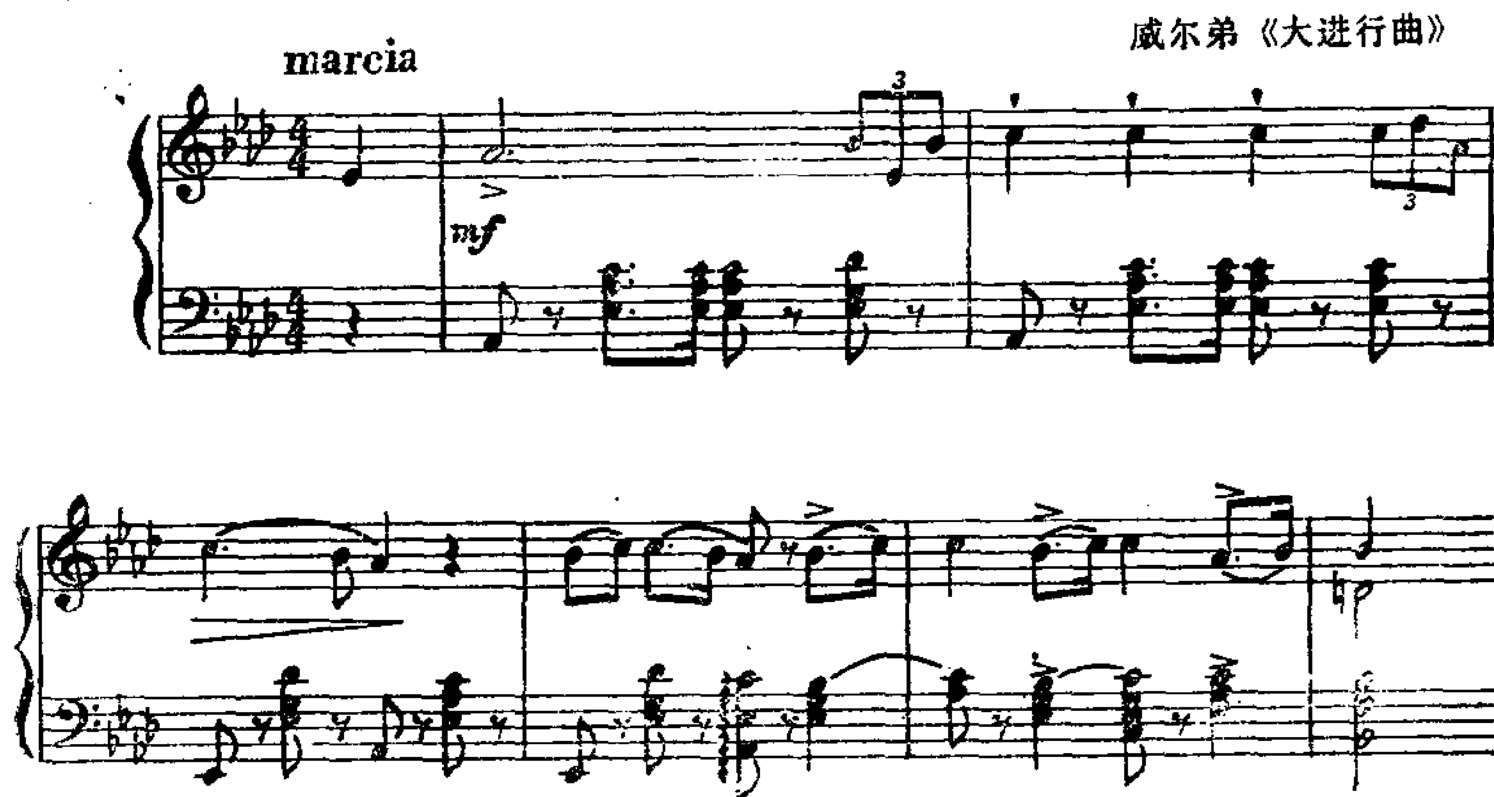


例4—5是舒曼钢琴套曲《儿童情景》中的《梦幻曲》，从旋律到织体均富合唱特性，故改编为无伴奏合唱，效果亦非常美妙。在织体的安排上，声部进行复调化（对比、模仿）加强了音乐的流畅性和动感。

第二节 进行曲织体
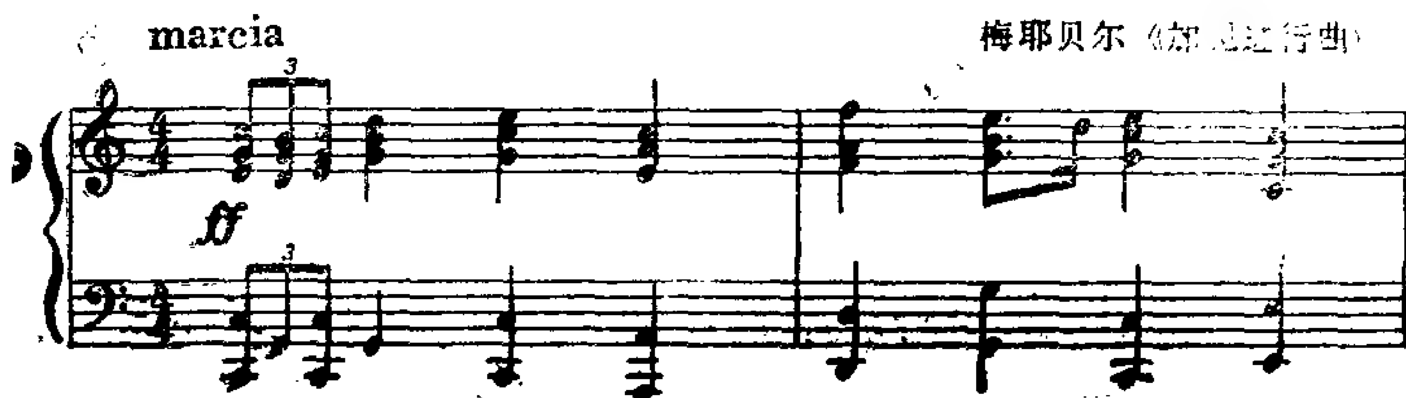
进行曲是一种用步伐节奏写成的，可在集体行进时演奏(唱)的乐曲。其织体特点是：用偶数拍子（$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$），节奏明确，步伐性强，强弱拍分明，常常强调强拍，结构整齐对称等。由于使用场合不同，进行曲体裁又大体可分为大进行曲（凯旋进行曲、加冕进行曲）、婚礼进行曲（热烈地）、丧礼进行曲（沉痛地）、军队进行曲（雄壮地）以及土耳其进行曲（诙谐地）等。
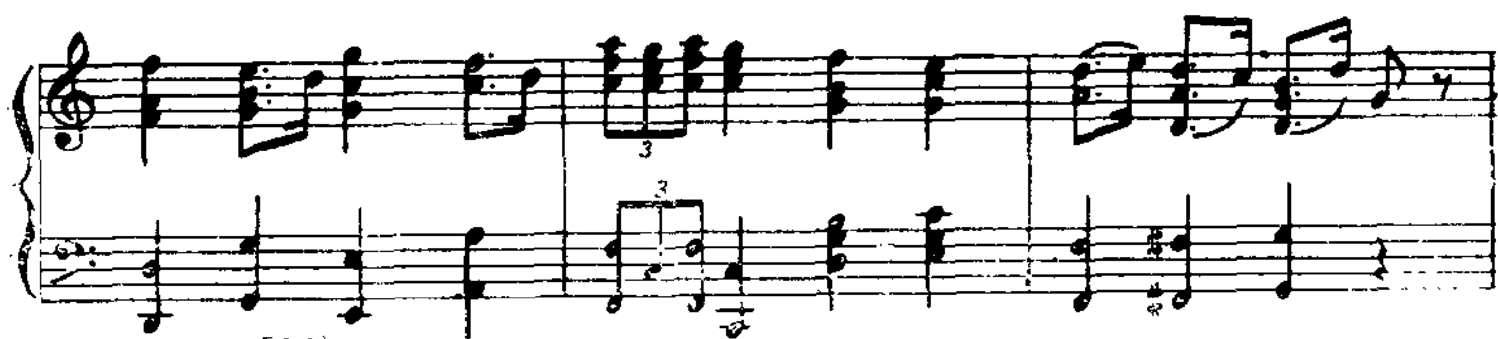
例 4－6



例4－6为威尔弟歌剧《阿依达》中的《大进行曲》片段，气势宏伟、豪迈，节奏性音型鲜明地体现了步伐进行的感觉。

例 4－7
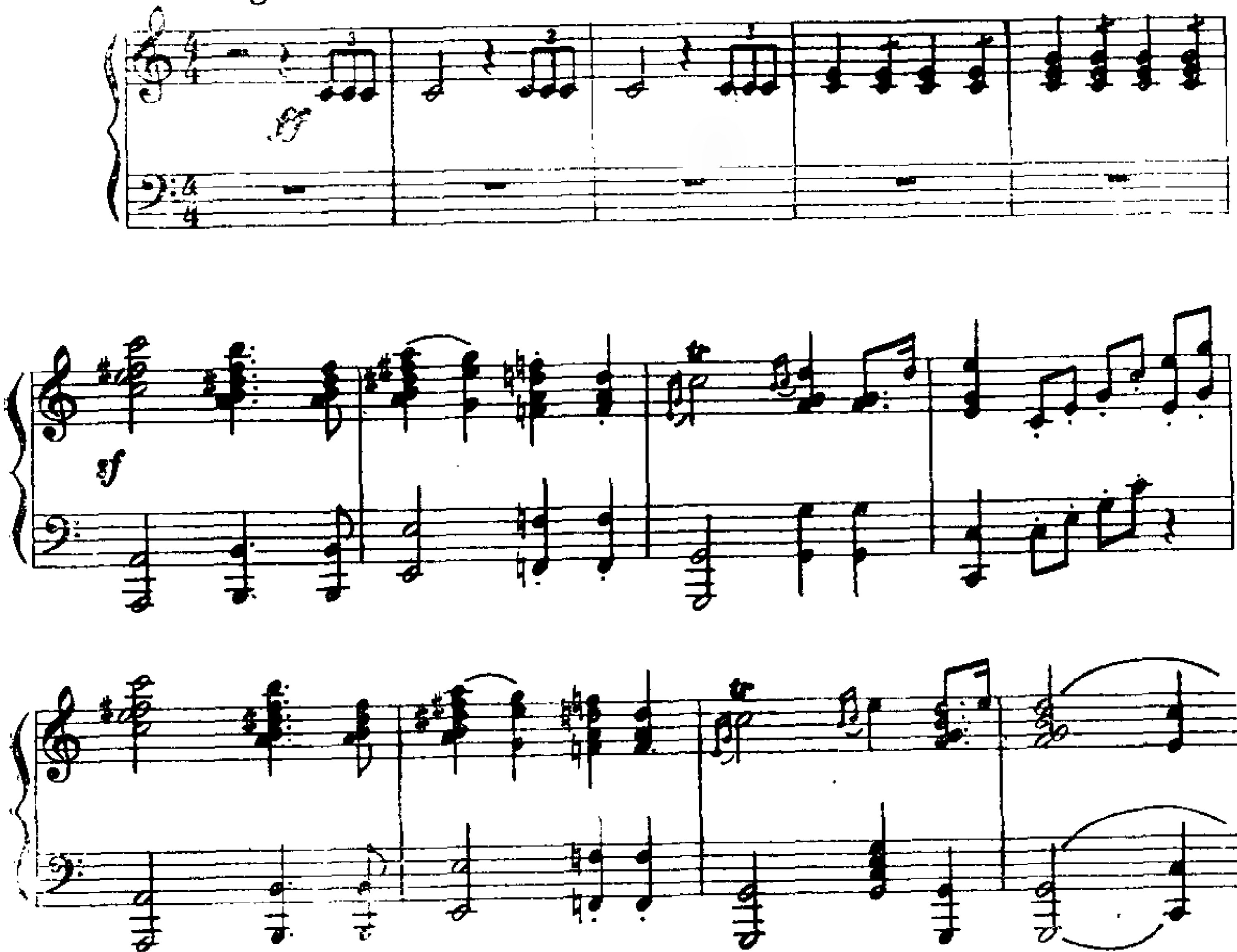




例4—7为梅耶贝尔的歌剧《先知》中的《加冕进行曲》，其织体很接近合唱，但以连续四分音符进行为特征的低音，浓重而强烈，具有庄重、肃穆的行进特点。

例 4—8

Allegro vivace　　　　门德尔松《婚礼进行曲》



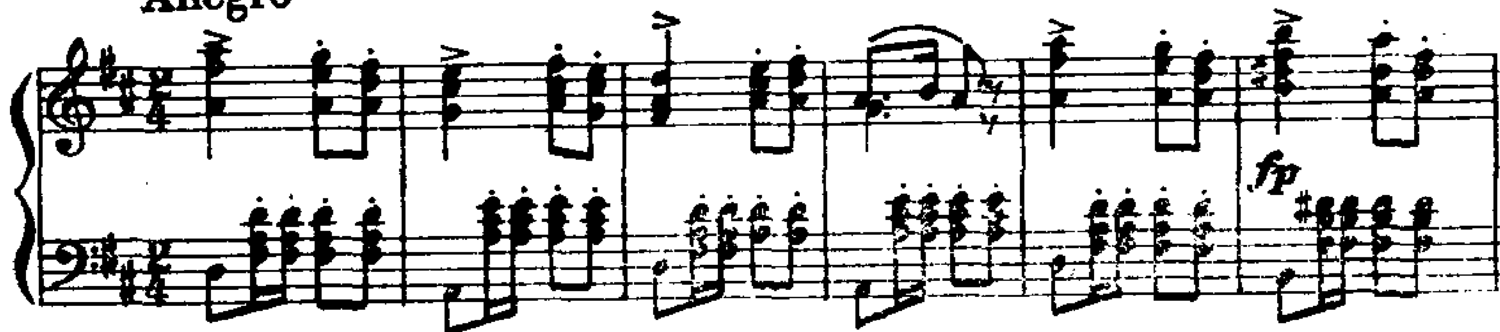
例4—8引自门德尔松《仲夏夜之梦》中的《婚礼进行曲》，前五小节的引子是号角齐鸣，有如宣布婚礼开始，主题音乐热烈、辉煌，令人兴奋激动。这段音乐由于速度很快，实际上是$\frac{2}{2}$拍，

织体的步伐感很强。

例 4—9

Allegro

舒柏特《军队进行曲》

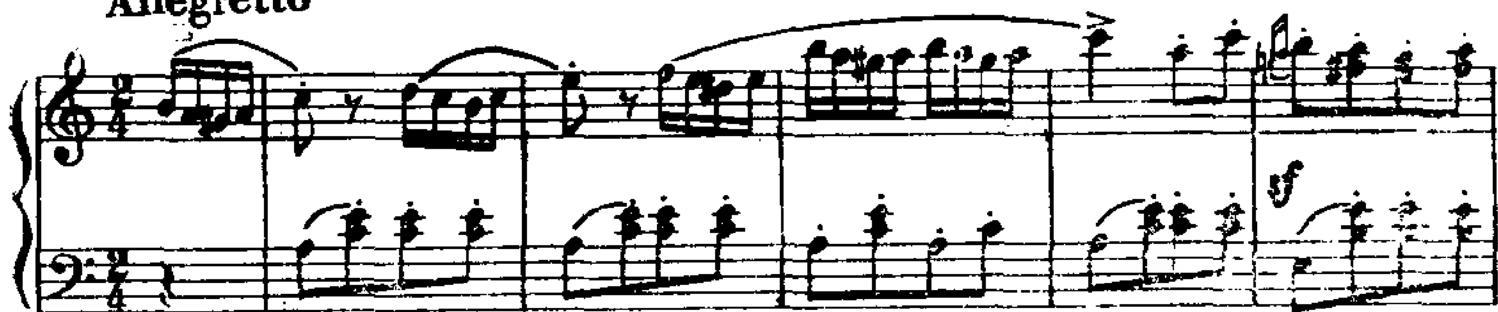


例4—9引自舒柏特《军队进行曲》的主题乐段，气势雄壮、豪迈，充满信心。织体中运用了 ♫♬ ♫ 的节奏音型，有一种轻快感。

例 4—10

Allegretto

莫扎特《土耳其进行曲》



例4—10为莫扎特《A大调奏鸣曲》中的一个乐章，这里所谓“土耳其进行曲”并非在行进场合所使用，而是作为一种诙谐曲来写的。织体中使用了节奏性音型，充满轻松活泼、幽默、机智的情趣。

第三节　圆舞曲与小步舞曲织体

圆舞曲，或音译为“华尔兹”，是一种三拍子的旋转舞，它起源于奥地利民间的“连德勒舞”。跳舞时一对对男女舞伴按照舞曲的节奏滑行、旋转，动作轻松优美，情绪活泼欢快。19世纪

末叶开始流行于欧洲，现已是通行世界的交谊舞。圆舞曲的旋律幽雅流畅，含有旋转的律动。伴奏织体通常每一小节一个和弦，第一拍是强拍，奏和弦的低音，第二、三拍是弱拍，在较高的音区奏节奏性音型化的和弦。

例 4－11

古　诺《浮士德圆舞曲》

Tempo di valse

p

mp

上例织体中的和声层即为节奏性音型，同低音一起组成"蓬嚓嚓"的节奏韵律。

例 4－12
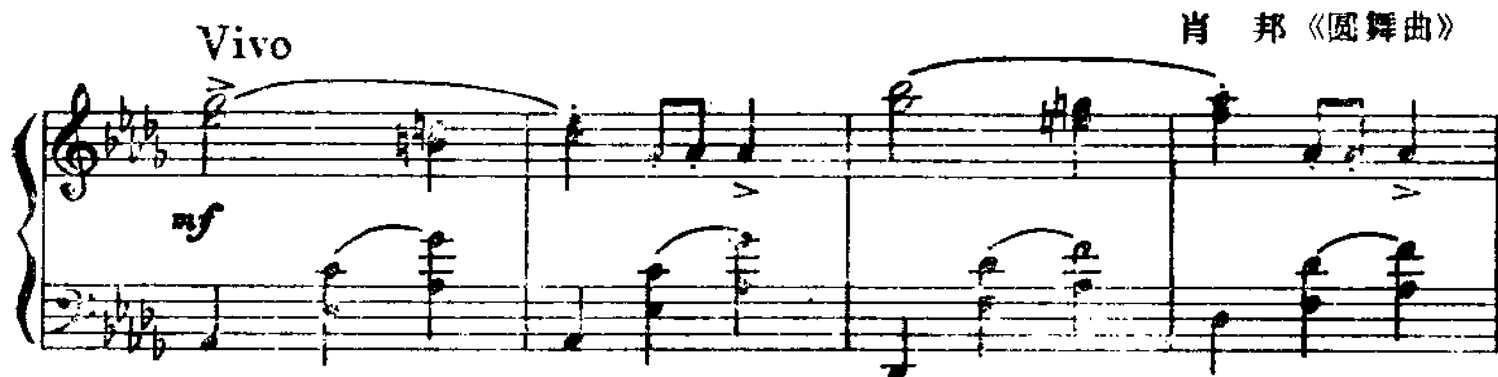
韦　伯《邀舞》

Luaigando

上例为韦伯《邀舞》的中段，亦是圆舞曲，旋律优美、轻盈，伴奏音型也是典型的圆舞曲织体语汇。
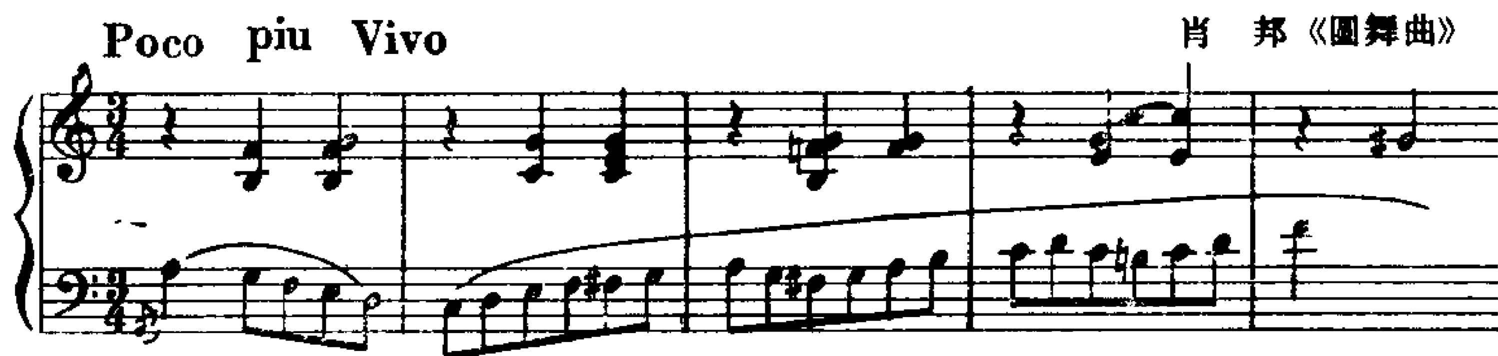
波兰作曲家肖邦写过十四首圆舞曲，其中有些是华丽的音乐会圆舞曲，有些则是以圆舞曲节奏为基础的音诗，而不再是风俗性的舞曲了。在这些圆舞曲中，织体相应地有较多变化。

例 4—13



例4—13选自肖邦《♭E大调华丽大圆舞曲》的一个片段，旋律用三度平行音加厚，伴奏织体改为华彩性音型（波纹），但织体的基本节奏韵律未变。

例 4—14
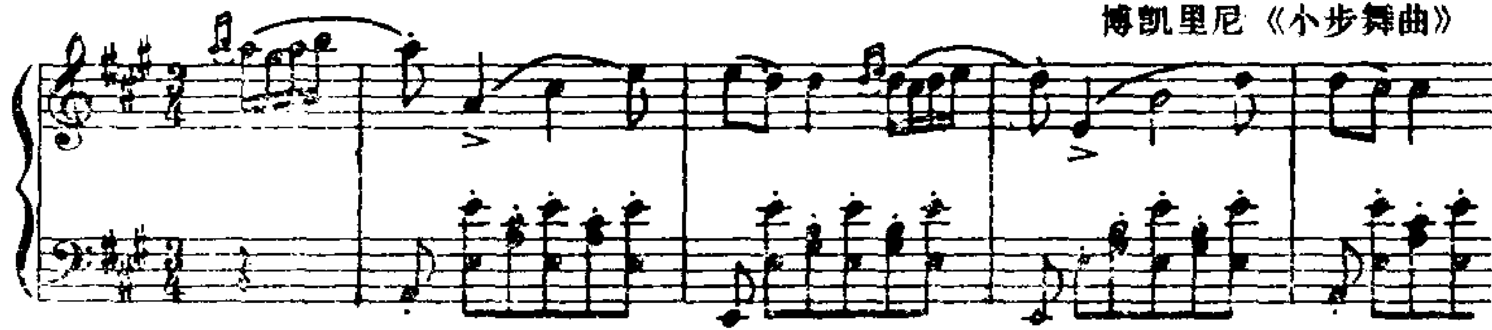


例4－14的音乐片段，是为了对比的需要，主要旋律放在低声部，伴奏音型改在高声部，仍隐约保持着“蓬嚓嚓”的节奏感觉。

小步舞曲，或音译为“米奴哀”，原是法国民间的一种三拍子舞蹈，因舞步较小而得名。自17世纪起流行于宫廷和贵族社会以后，演变为一种速度徐缓、风格典雅的舞蹈。它的曲调、节

奏间端庄稳重、文质彬彬的舞蹈动作以及鞠躬屈膝等礼节相配合。18世纪末叶作为舞蹈已不流行，却常作为纯粹的器乐曲来演奏，有时作为交响曲、奏鸣曲中的一个乐章。
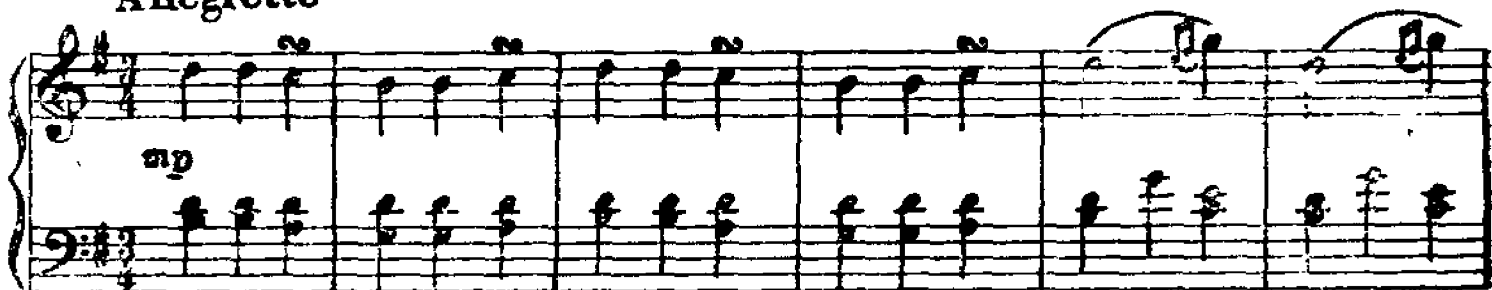
例 4－15

Tempo di Minuetto



上例为意大利作曲家博凯里尼著名的《A大调小步舞曲》的开始乐句，旋律的典雅风格由此可见一斑。伴奏织体用华彩性音型（齿纹），与圆舞曲相比，同是三拍子，但不那么过分强调第一拍的重音。

例 4－16
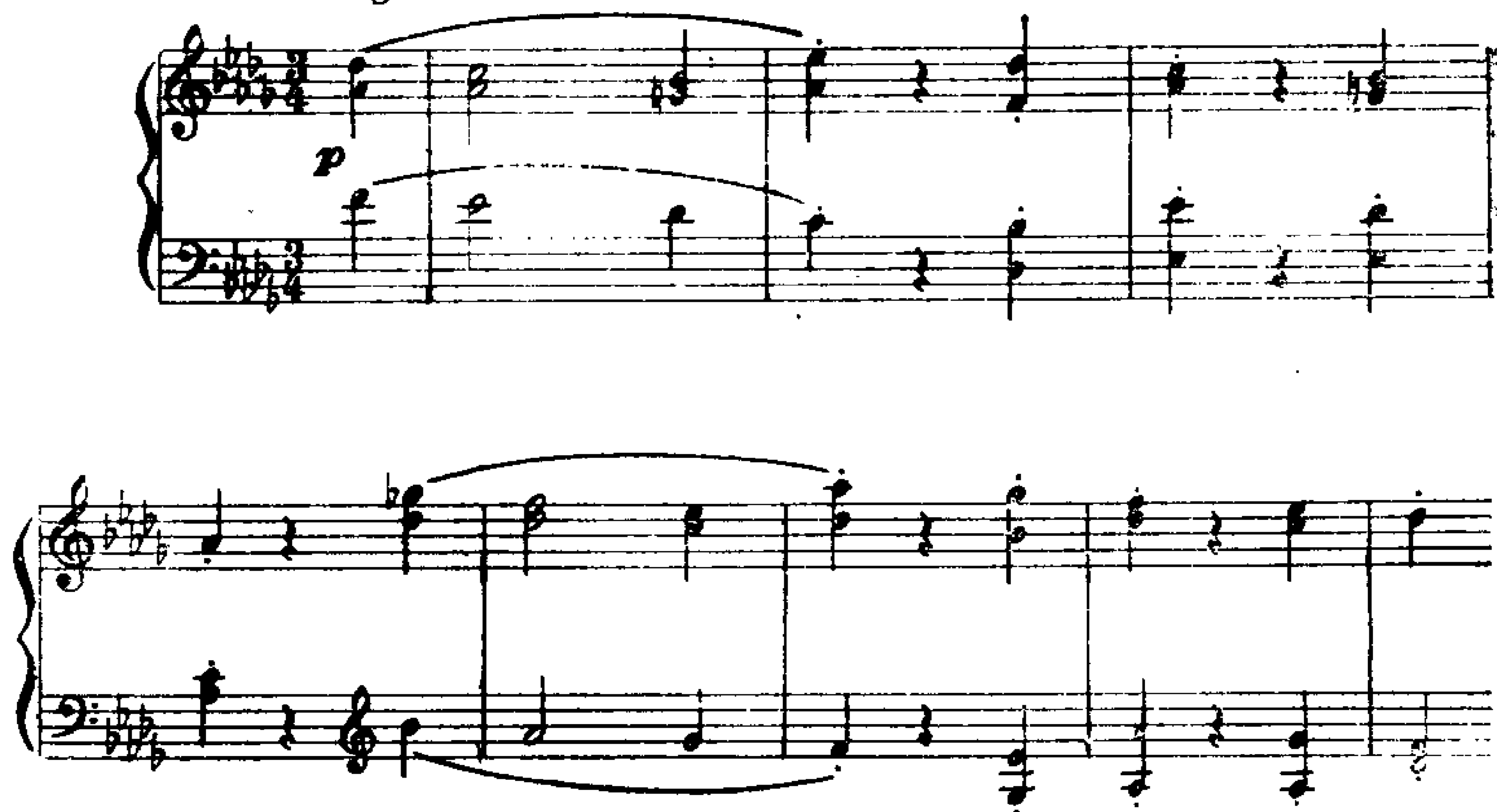


上例伴奏织体采用的是节奏性音型，显得平稳、庄重。

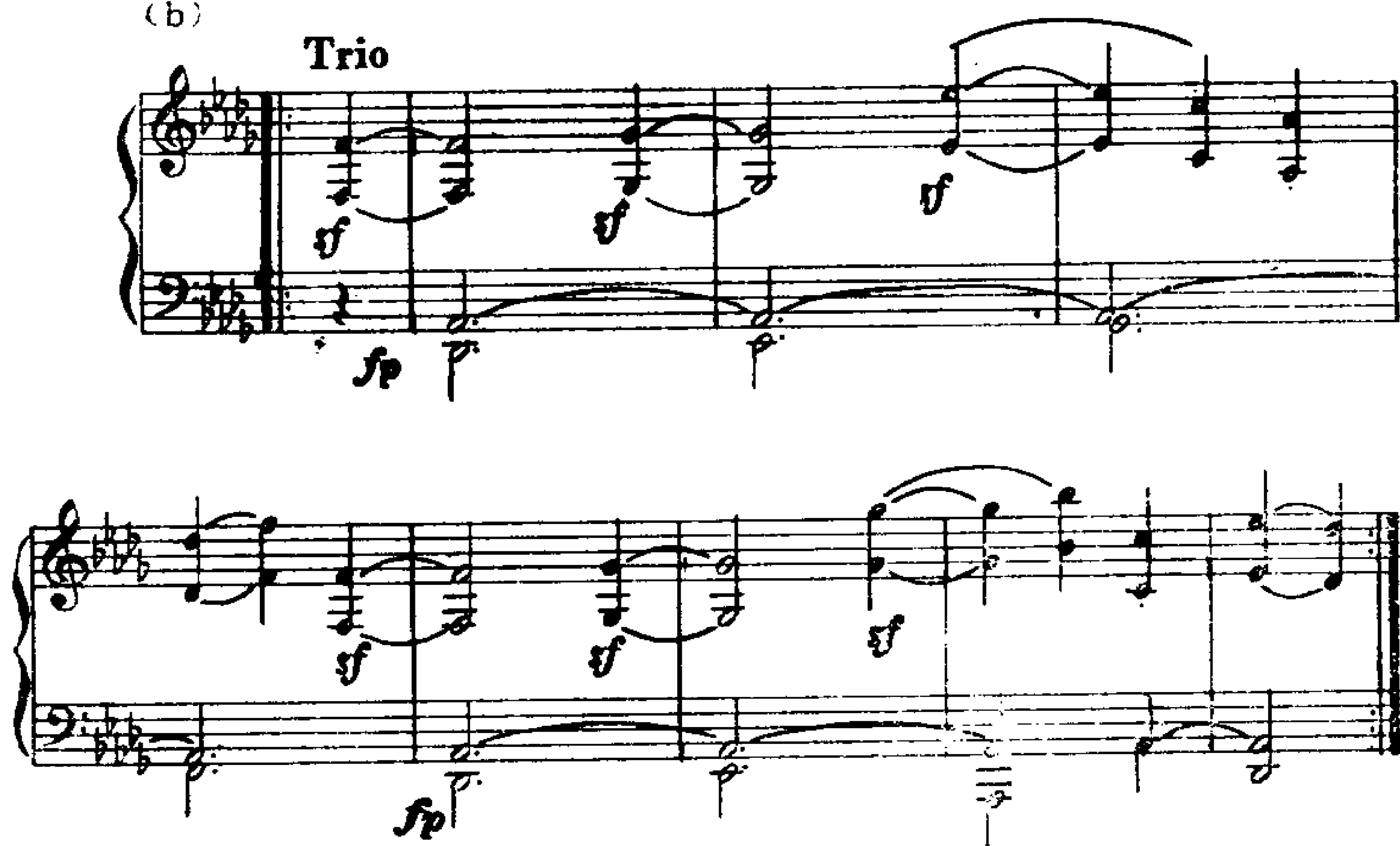
小步舞曲在结构上通常为复三部曲式，中间部分比较恬静优雅，有时只用三种乐器演奏，有“三声中部”之称，织体写法比较复调化。

例 4—17

(a)



(b)



例4—17为贝多芬《月光奏鸣曲》第二乐章，具有地道的小步舞曲风格。(a)为第一段落，用合唱织体，旋律典雅庄重。(b)为三声中部，同(a)的织体写法有鲜明对比。

第四节　摇篮曲与船歌织体

摇篮曲又称催眠曲，原是母亲在摇篮旁为使婴儿安静入睡而唱的歌曲，后来演变成一种音乐体裁。摇篮曲的音乐形象一般具有温存、亲切、安宁的气氛，曲调徐缓、优美，充满母亲对孩子未来的祝福。多用$\frac{6}{8}$、$\frac{3}{4}$拍子，伴奏织体的特点是有规律的起伏感，仿佛摇篮的来回摆动。

例 4—18

布拉姆斯《摇篮曲》

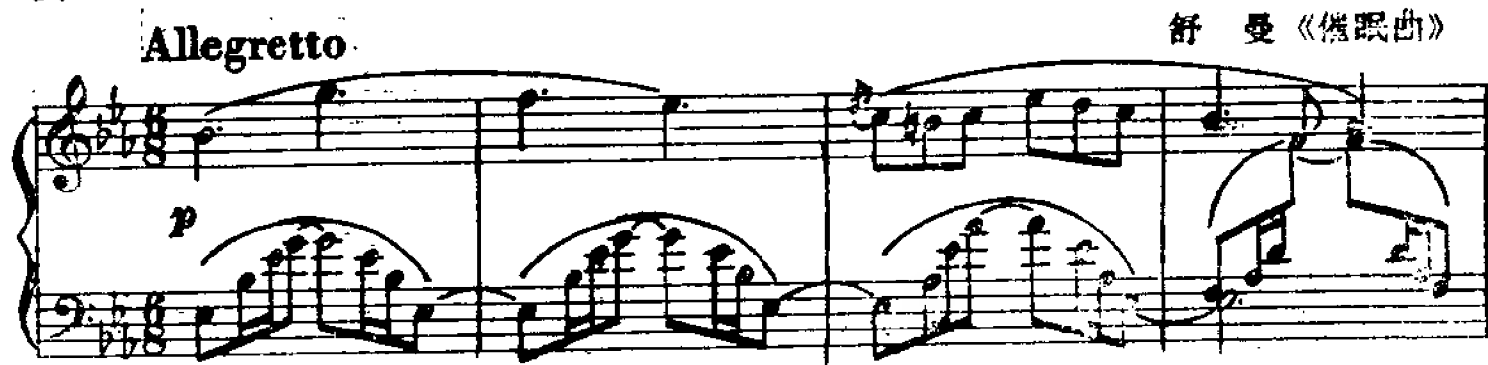
Zart bewegt

安睡吧小宝贝，你甜蜜地睡吧

例4—18旋律优美、深情，伴奏织体通过左手有规律的跳跃（华彩性音型）和右手的连续切分，表现轻微摇晃的感觉。

例 4—19

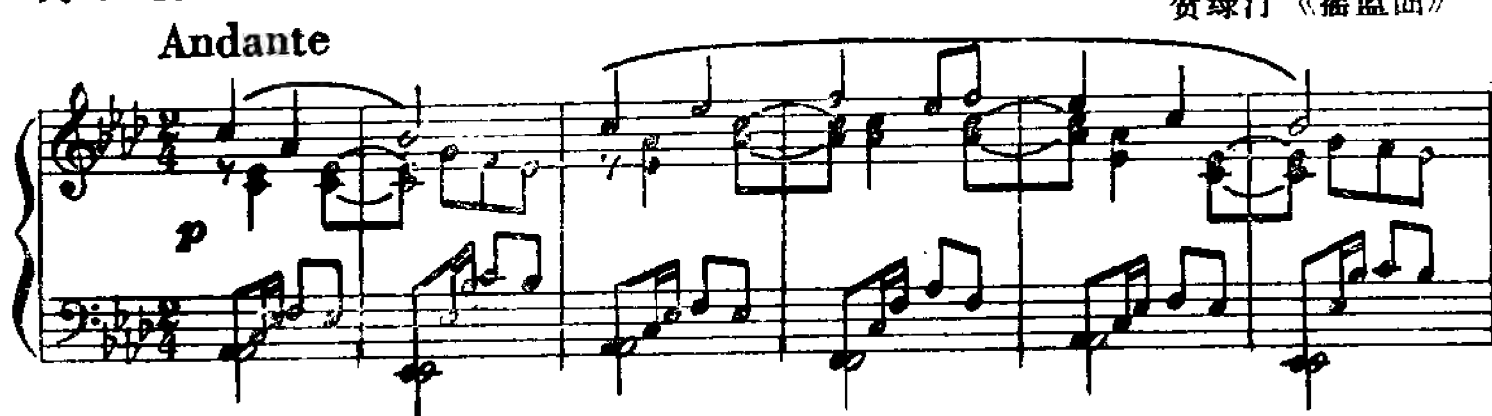
舒 曼《催眠曲》



例4—19旋律同样具有安详、深情的气质。和声运用了华彩性音型（波纹），音型的线条一上一下，摇动感觉十分鲜明。

例 4—20
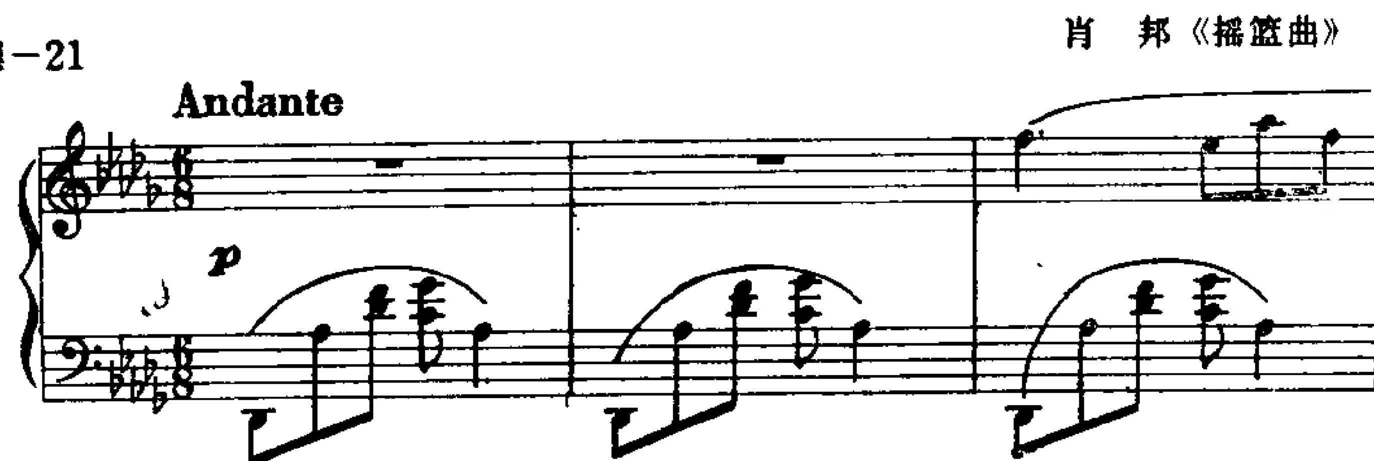
贺绿汀《摇篮曲》
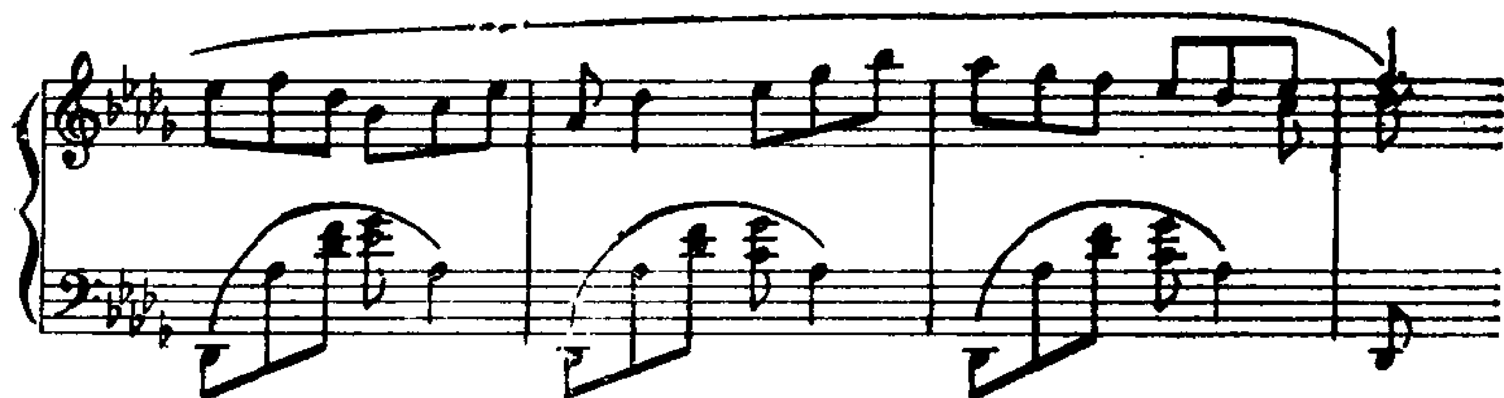


例4—20是中国作曲家贺绿汀早年的作品，民族风格浓郁的旋律被安排在女高音音区。伴奏织体有三个层次：男高音声部为和弦分解，是表现摇晃感的主要因素；女中音声部以切分的方式进行，是对摇动的强化；男低音声部每小节变一个音，如两小节看作一个基本单元，同样具有明显的起伏。

例 4—21

肖 邦《摇篮曲》
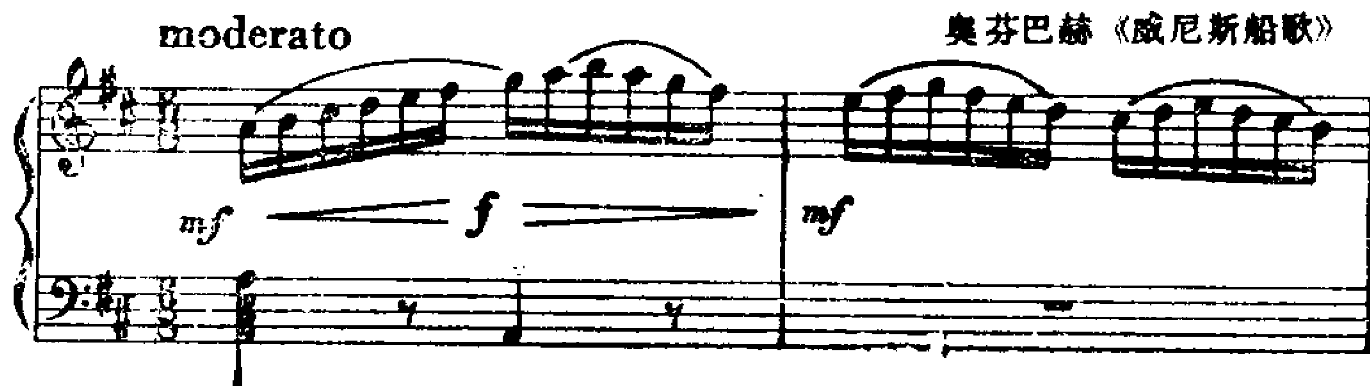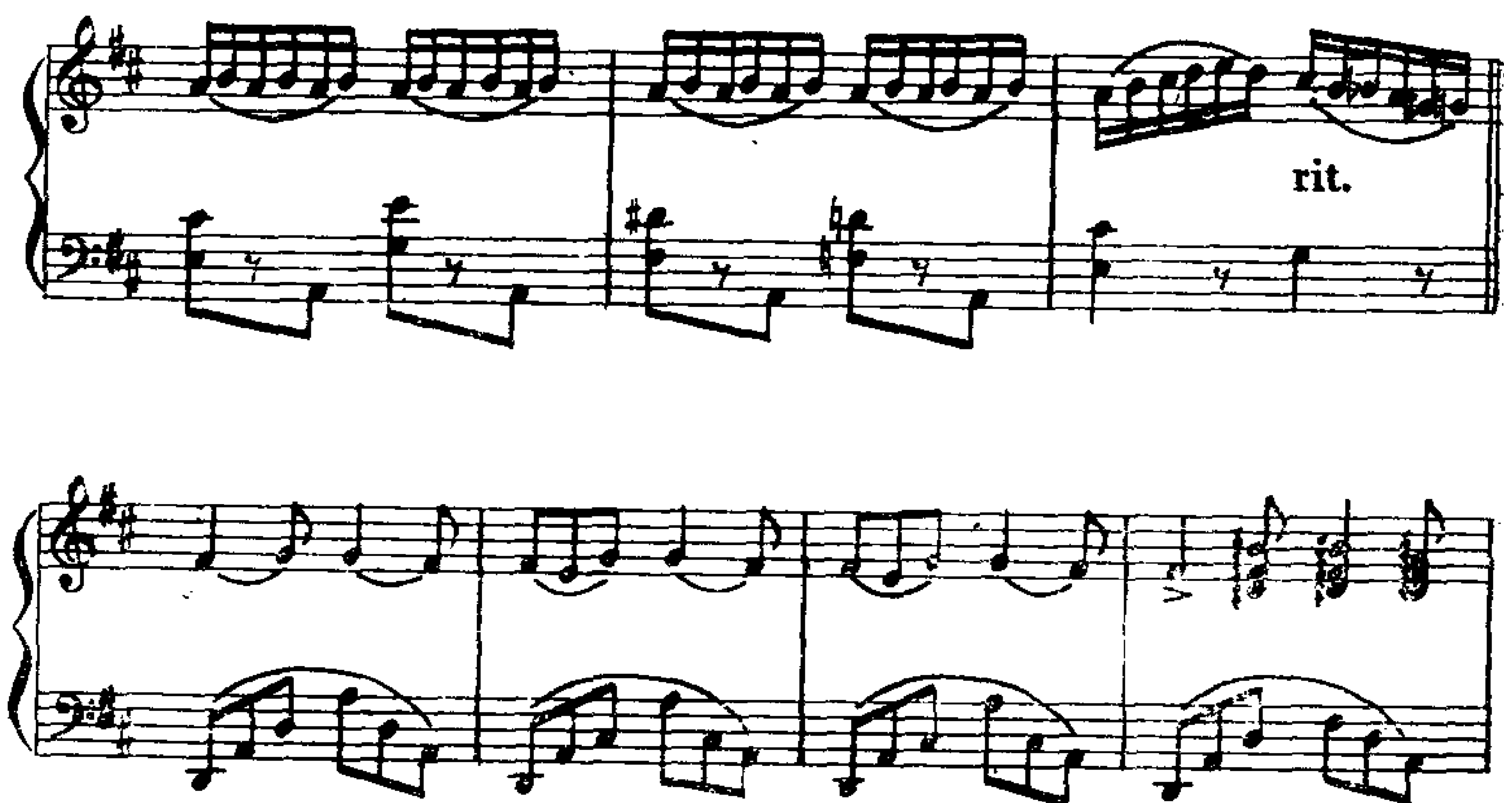




例4—21是肖邦著名的《♭D大调摇篮曲》片段。第一小节包含一个主到属七和弦的进行，为加厚的华彩性音型（波纹），其上方声部亦有一定的旋律感，这个伴奏织体，作为固定动机持续着，描绘摇篮的不停晃动。全曲是在一个乐句基础上的变奏，由单声部陈述，到二声部重叠，然后是各种华彩性变奏，乐曲始终保持着安详、静谧的气氛，又充满微妙的色彩变化。

船歌是起源于意大利水城威尼斯的一种民歌，威尼斯有一种平底狭长的小船，叫做"贡多拉"。贡多拉船工所唱的歌，曾广泛流行于意大利，19世纪演变成抒情浪漫曲体裁，船歌的曲调淳朴流利，悠然自得，通常用$\frac{6}{8}$拍，后来也有用$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$拍的，音乐织体强调有规律的起伏晃动感。

德国作曲家奥芬巴赫的歌剧《霍夫曼的故事》第二幕中有一首典型的威尼斯"贡多拉"船歌。
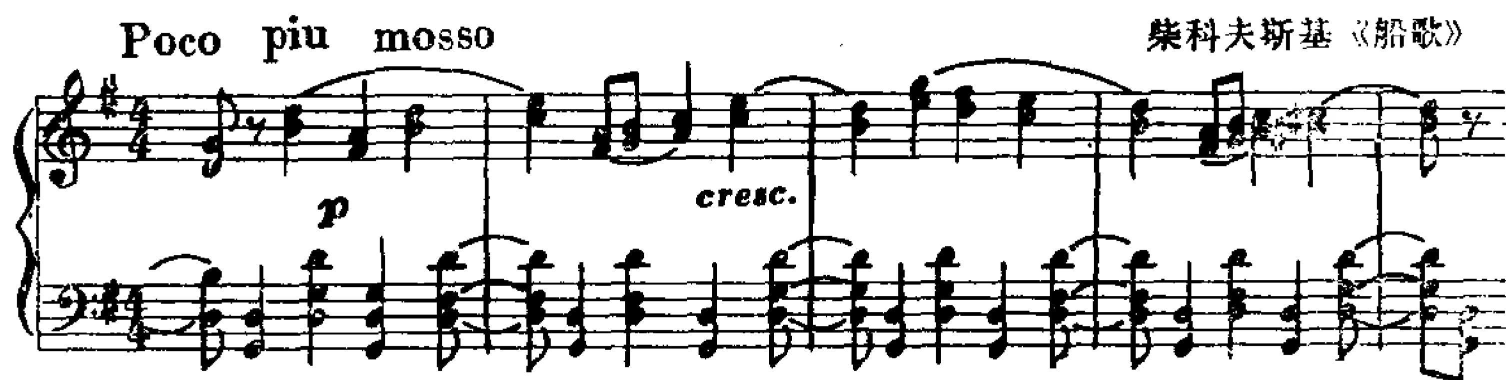
例 4—22





例4—22本是一首二重唱歌曲，写的是诗人霍夫曼的朋友尼克劳斯和诗人的情人朱丽叶塔，在月光皎洁的夜色中，乘着贡多拉，荡漾在威尼斯运河上。乐曲开始五小节引子描绘的是微风吹动下波光粼粼的水面，歌声进入后，和声用华彩性音型（波纹）表现微波荡漾上下起伏，非常富有诗意。

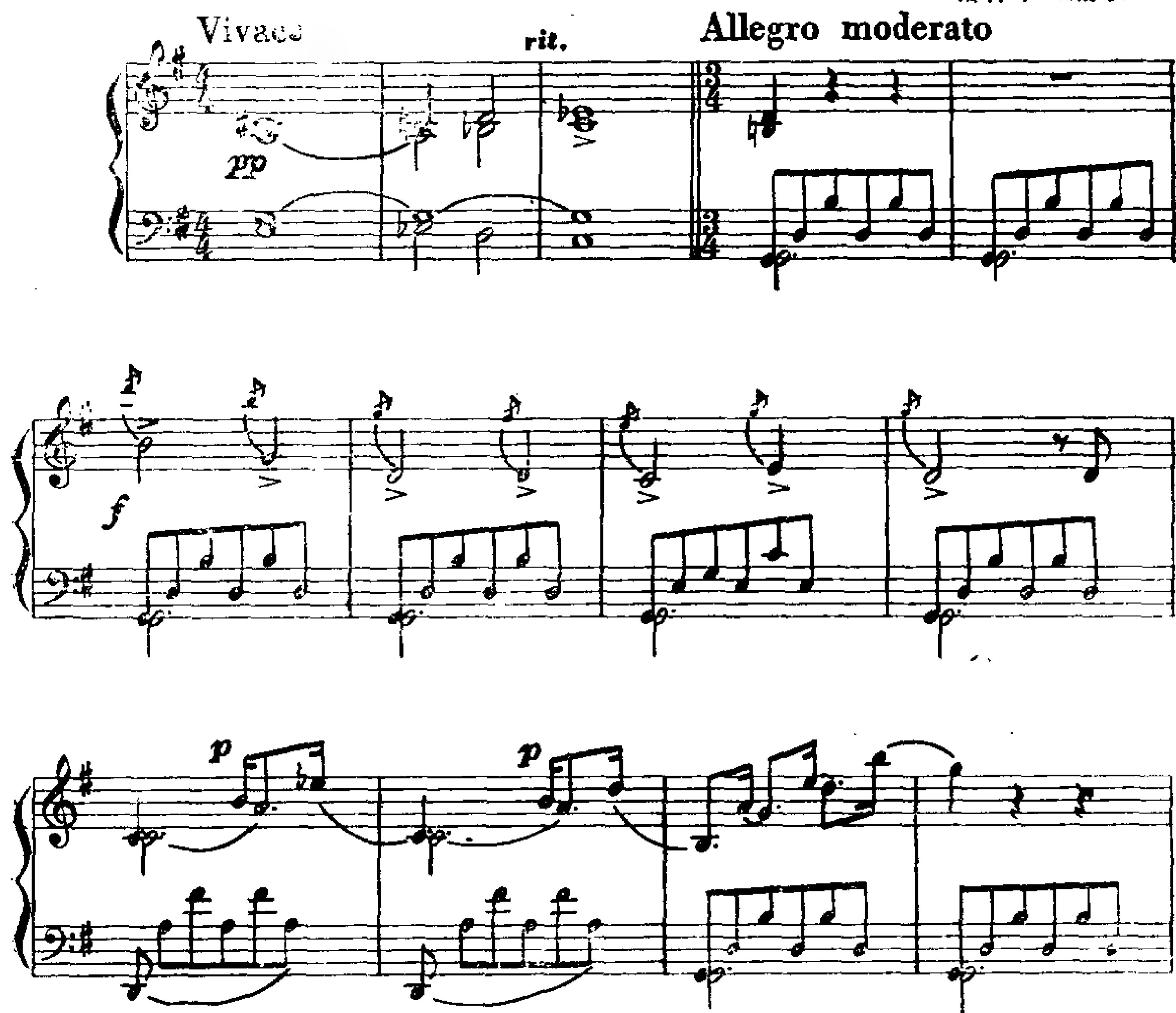
例 4—23



例4—23为俄国作曲家柴科夫斯基钢琴小品《船歌》的中部片段，表现了“走到岸边，那里的浪涛将涌来亲吻我们的脚，神秘忧郁的星辰会在我们的头上照耀”的诗情画意。该曲第一段使用比较徐缓、平静的音型伴随着柔美旋律，进入中段为了求得对

比，改用连续切分的音型，且加快了速度，表现小船较剧烈的晃动和人们兴奋的心情。

例 4－24



例4—24采用齿纹音型，产生明显的摇晃感。十度平行的旋律，优美、轻盈，飘飘欲仙，使人产生“凌虚而来，乘风而去”的感受。

第五节　其他音乐体裁的织体

一、玛祖卡

玛祖卡起源于波兰马索维亚，是一种三拍子的圆圈舞，速度

比圆舞曲慢，强拍常落在第二拍或第三拍上。乐句总是收束在第二拍上，第一拍往往包含一长一短的两个音符。玛祖卡舞活泼矫健、感情奔放，音乐欢快热情，节奏强烈而多变，织体的和声层多用节奏性音型，有时使用第一拍的低音作重音〔见下例（a)〕，有时也可以不用〔见下例（b)〕：

例 4—25

(a)

(b)

二、波尔卡

波尔卡起源于捷克民间的一种二拍子的快速跳跃的圆圈舞。19世纪40年代广泛流传，并成为许多现代舞的基础，这种舞曲轻松活泼，优美生动，在第二拍的后半拍上常稍作停顿，伴奏织体

强调低音的重音，如：

例 4-26

Veloce

格林卡《波尔卡》

mf

三、波洛奈兹

波洛奈兹或称波兰舞曲，源出于波兰民间，16世纪末叶为宫廷所采用，在举行大典或集会时，由行进的行列来表演。它好像是一种三拍子的进行曲，每小节的强拍经常有几个音，速度比玛祖卡慢，有威武雄壮的气质。典型的伴奏音型是 ，如：

例 4-27

Allegro con

肖　邦《波罗奈兹》

f
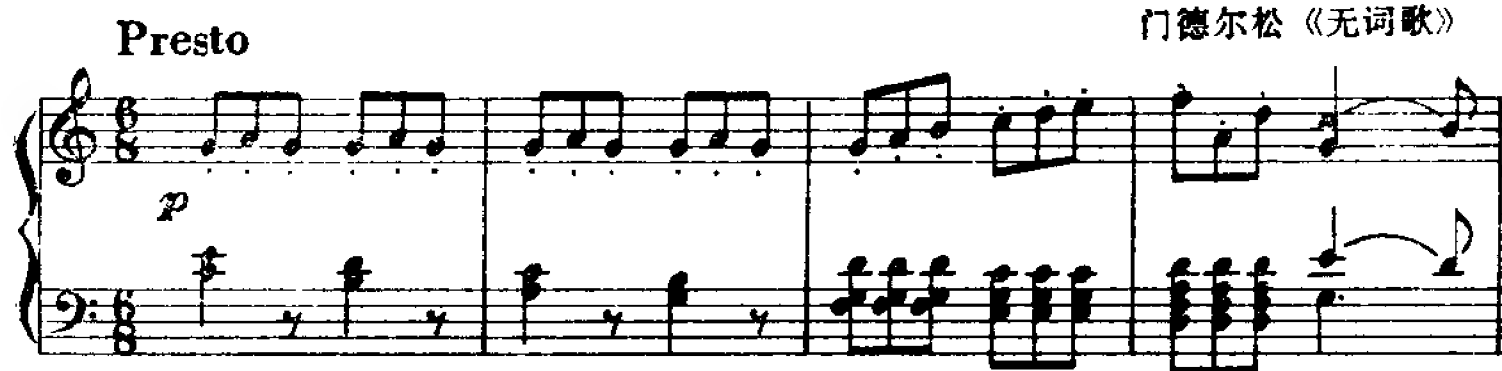
四、塔兰泰拉

塔兰泰拉源于意大利民间，是一种急速的六拍子或三拍子的舞曲，音乐连续不断地运动着，气氛十分热烈。据传说，意大利塔兰泰拉有一种毒蜘蛛，如被这种蜘蛛咬了，要剧烈地舞蹈方能解毒。常见的塔兰泰拉是$\frac{6}{8}$拍，贯穿着八分音符的快速进行，速度往往越来越快，越来越狂热。伴奏织体多为节奏性音型，如：
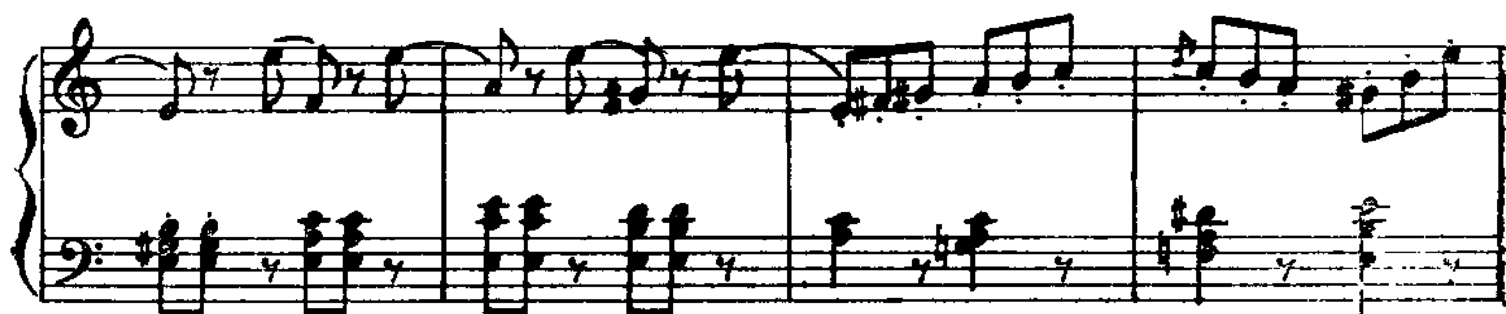
例 4—28

（a）

门德尔松《无词歌》



（b）
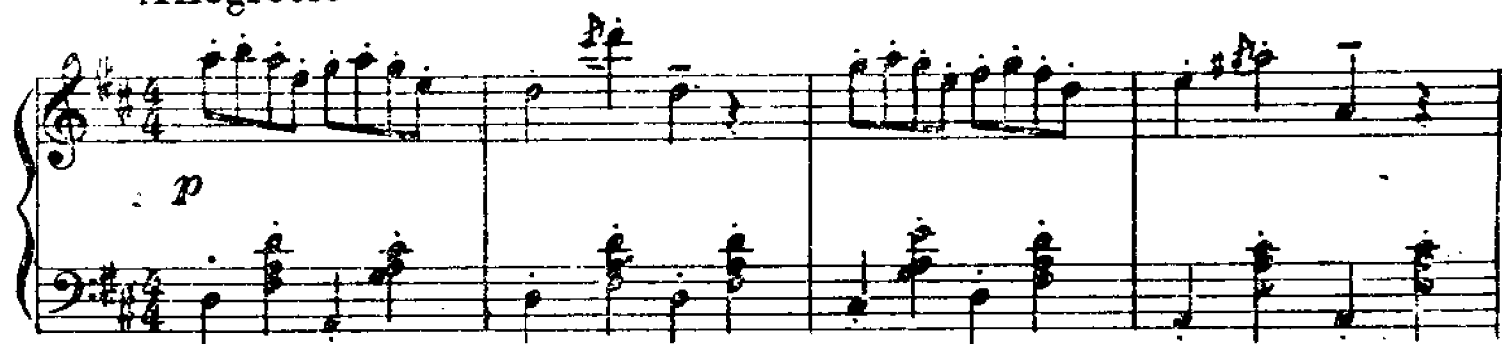


门德尔松《C大调无词歌》是一首塔兰泰拉舞曲。例4—28（a）为第一段开始乐句；（b）为第二段开始乐句。乐曲中，平均的八分音符的飞跃一般的运动，形成一股充满活力的音流。

五、加沃特

加沃特也是起源于民间，而后流行于宫廷和贵族社会的一种法国舞蹈，它也像小步舞一样，到18世纪末叶以后就不流行了，而演变为一种器乐曲体裁。器乐作品的加沃特，是一种$\frac{2}{4}$或$\frac{4}{4}$拍

子的舞曲，常从后半小节开始，结束于强拍。速度通常是小快板，旋律不像小步舞曲那样平滑轻盈，常由短促的顿音构成跳荡的节奏，性格生动活泼。伴奏织体多用节奏性音型。下例为比利时作曲家戈塞克的《加沃特舞曲》第一乐句。
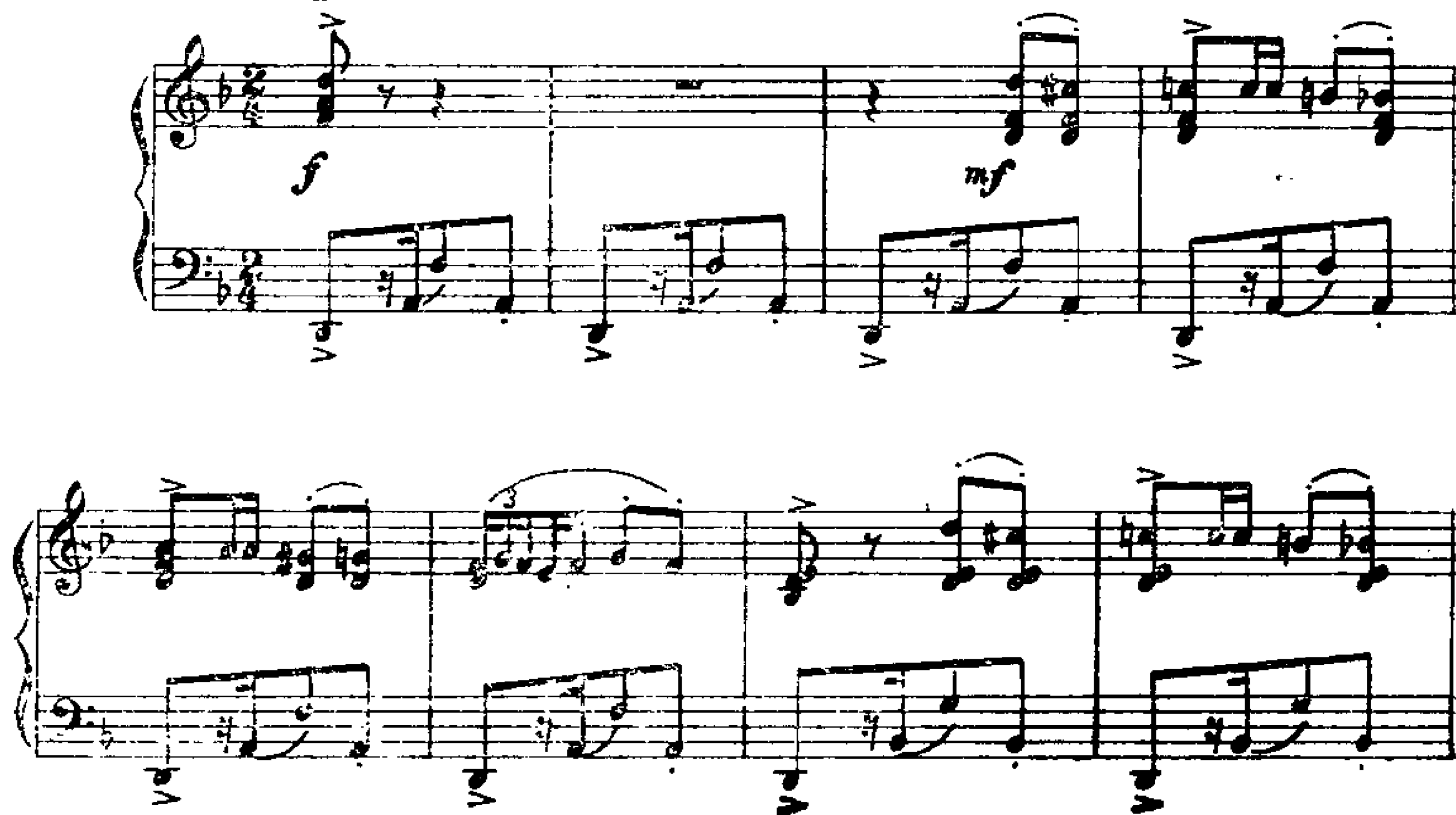
例 4-29
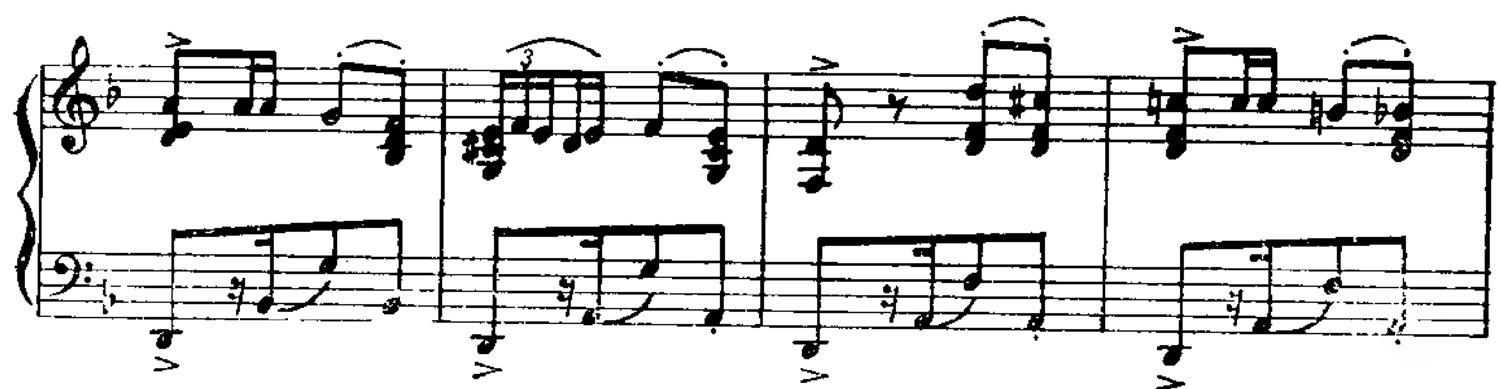


六、哈巴涅拉

哈巴涅拉原是非洲黑人的舞蹈，后传入古巴，又传入西班牙。这是一种中等速度的二拍子舞曲，旋律常包含附点节奏和三连音。典型的伴奏音型是 ♪. ♬ ♪ ♪ ，非常富有弹性。如法国作曲家比捷的歌剧《卡门》中的《哈巴涅拉》。

例 4-30





七、新疆舞曲

在我国多种民族民间舞曲中，具有比较稳定的音乐织体语汇的是新疆舞曲。这种舞曲的织体语汇不仅具有体裁性特点，而且具有维吾尔族、塔吉克族等生活在新疆地区的少数民族的浓郁民族民间风格。新疆舞曲热情奔放，多为$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$拍，织体的节奏律动以强拍带附点或切分为特征，如：



等。

例 4-31

Allegrotto

石 夫《塔吉克鼓舞》

mp

基本单元

重现

上例的织体基本单元为两小节，节奏型为

，两小节出现一个和声低音，和声层为齿纹音型。首拍的切分节奏及和声层中的小三度碰撞（有如对铃鼓音响的摹拟）突出了音乐的新疆风格。

例 4—32

江定仙《舞曲》

Allegretto

基本单元

重现 ①

②

上例是我国老一辈作曲家江定仙运用新疆民歌主题创作的钢琴作品《舞曲》。音乐织体的基本单元有两小节长度，节奏型为 [节奏型谱例]，这个节奏型包含一个切分小节和一个非切分小节，两者既可结合使用，亦可分别使用，构成舞曲的整体节奏律动。织体中间部位的和声层（三声部）是节奏性音型，突出了切分的节奏韵味和大二度不协和音响，强化了音乐的舞蹈性。

例 4—33

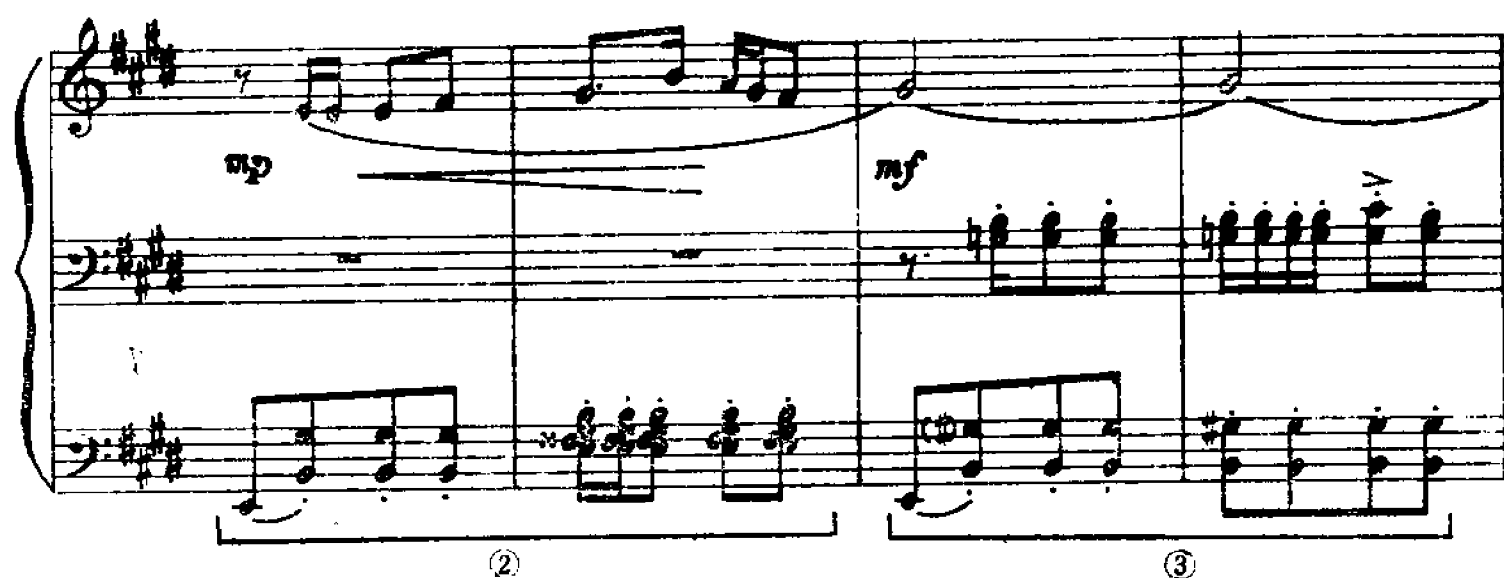
丁善德《第二新疆舞曲》

moderato con molto

mp

基本单元

重现 ①



上例是丁善德著名的钢琴作品《第二新疆舞曲》。织体的基本单元为两小节，节奏型为 ，其中和声层有四个声部，突出同位大、小三和弦复合所带来的浓重而尖锐的音响。在第二个重现环节中，左手伴奏音型稍有变化，但突出的节奏点已由旋律做了补充，使它同基本单元的性格保持了一致。
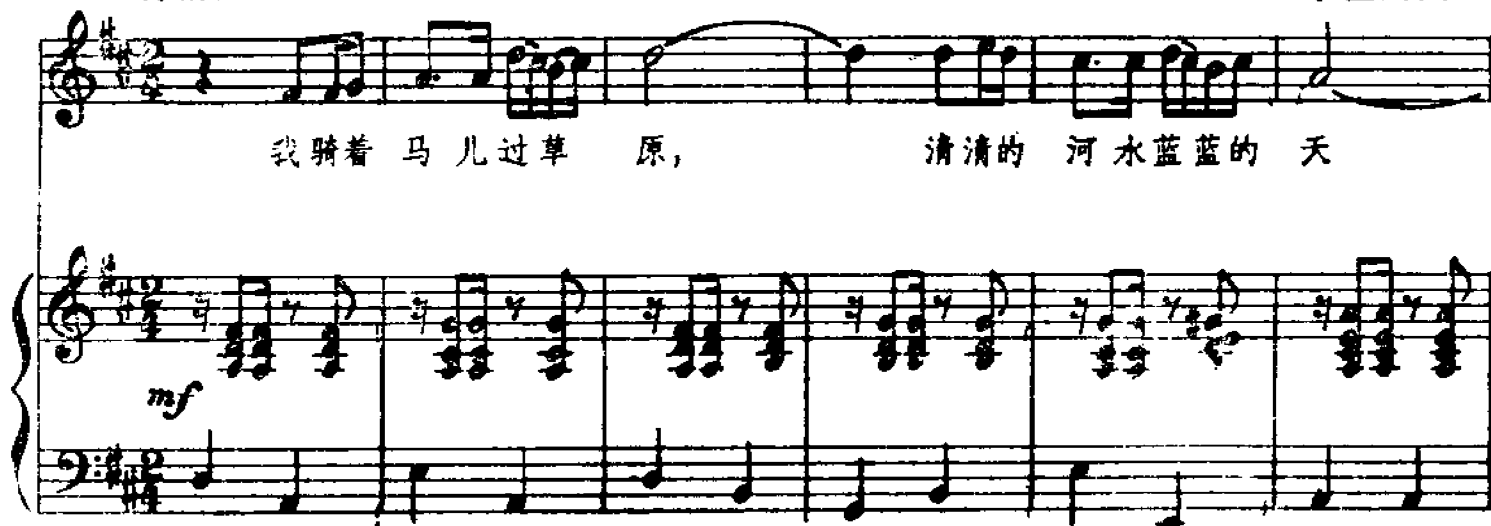
在许多具有新疆风格的歌曲钢琴伴奏中，也常常运用舞曲的织体，突出切分节奏。例如下面例4—34 中 的 (a)、(b)、(c)：

例 4-34

(a)

抒情奔放
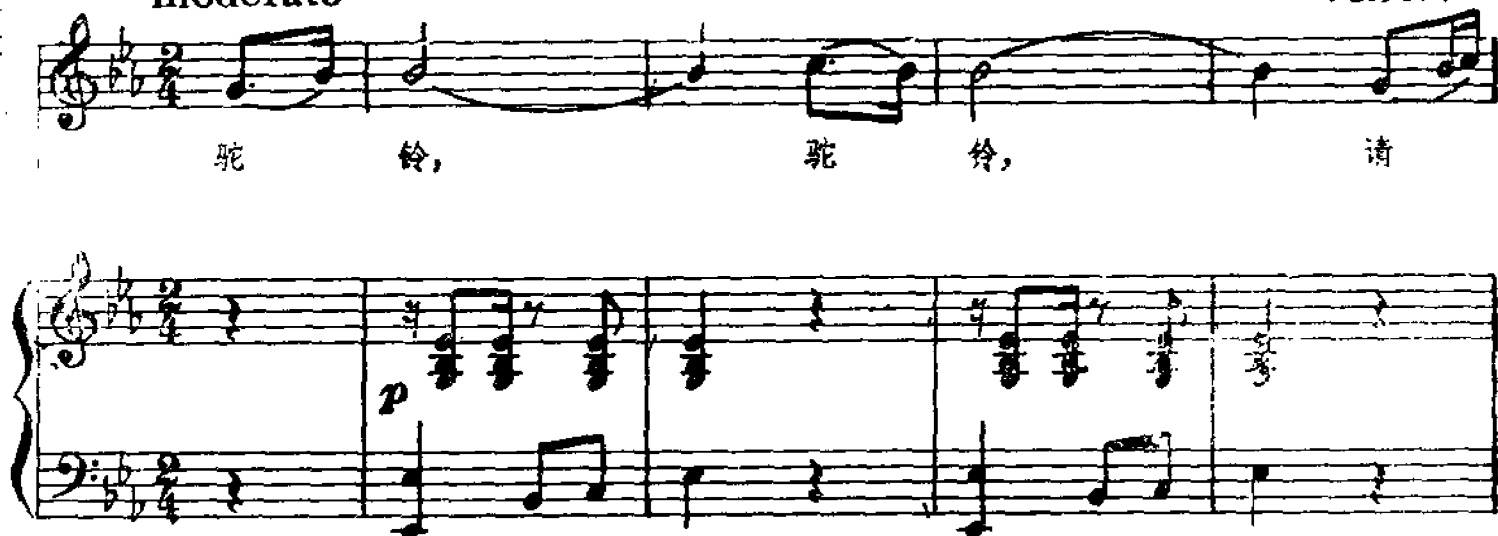
《我骑着马儿过草原》马寒冰词
李巨川曲



(b)

moderato
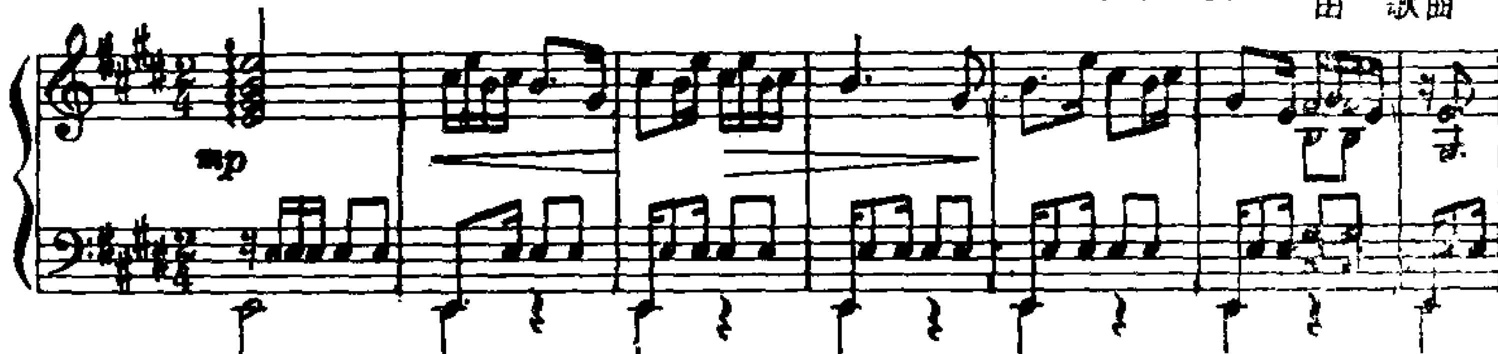
《驼铃》 任志萍词 马骏英曲



(c)

安静 优美

《草原之夜》 张加毅词 田 歌曲



将新疆舞曲的特征织体语汇引入歌曲伴奏中，往往并不是出于“体裁”的需要，而是出于加强民族风格、地方特色的需要。
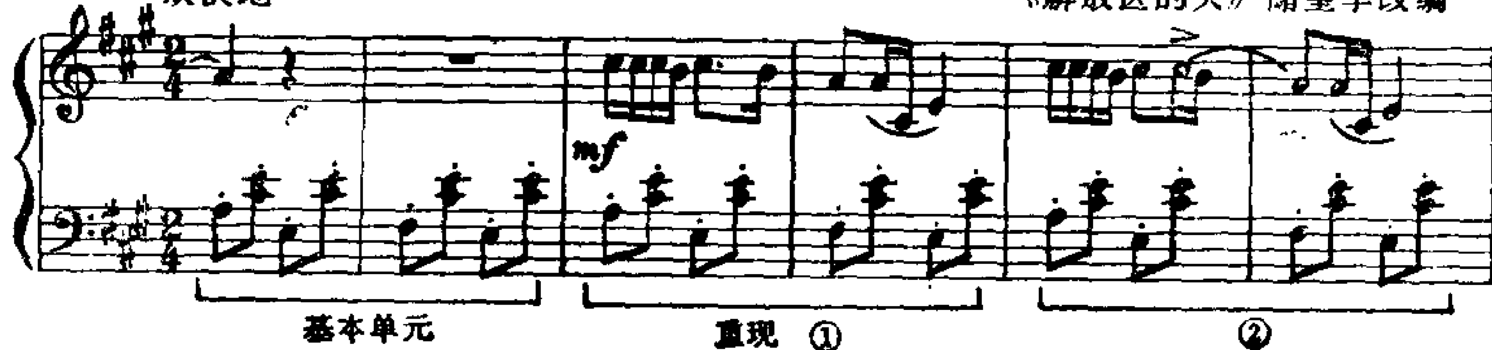
八、秧歌舞曲

秧歌是流行于我国北方汉族地区的民间歌舞，具有强烈的喜庆色彩。音乐通常为$\frac{2}{4}$拍，织体的节奏型多为 ♫♫ ，有一种民间锣鼓中“冬打 冬打”或“冬打 冬打|冬打打 打打”的韵味，表现农村青年男女，手持红绸，热烈欢舞的场面。

例 4-35

欢快地

《解放区的天》储望华改编



上例的织体基本单元为两小节，和声层为节奏性音型，旋律中强拍上的节奏细分，与富有弹性的伴奏音型相结合，使人产生一种欢天喜地的兴奋感。

例 4-36

《翻身的日子》储望华改编

欢腾地

基本单元　重现 ①　重现 ②

上例的织体基本单元为两小节，节奏律动与前例相同，旋律中的小二度附加音和伴奏中的小二度装饰音，既有摹拟民间打击音响的含义，又有模仿民族乐器（如板胡）滑奏的效果。

九、我国尚有众多的民间舞曲。作曲家常常按不同舞曲的特色(主要是特殊节奏)编写出不同的音乐织体，使之富有民间特色。如作曲家王义平采用五拍子特殊节奏型所写的《貔貅舞曲》等。

例 4-37

有特力地

王义平《貔貅舞曲》

Ob.　Vl.　arco　pizz.　Vc

第五章 音乐织体的表现作用

在音乐创作中，乐思内涵的表达，音乐形象的塑造，是靠多种手段共同完成的，这包括节奏、旋律、和声、曲式、配器、音区、音色、织体等等。其中作为节奏、旋律、和声有机综合体的织体，它的重要表现意义是不容忽视的。

音乐织体中通常把旋律作为表情达意的主导因素，而一定形态的和声与低音，既可强化旋律的表现作用，往往又可补充旋律所不便表现的某些方面，使乐思内涵深化，音乐形象丰满。

第一节 织体中的景物描绘

音乐形象是一种心理上的东西，写景的音乐，实质上是写人对景物的心理感受。这往往是通过织体中某些“造型性”因素，使人产生联想，从而使听者感到身临其境。

例5—1为歌曲《我爱你，塞北的雪》的第一乐句，旋律抒情、优美。钢琴的右手部分分解八度的音型，显然是雪花纷飞的描绘，轻盈而玲珑剔透。由于音乐织体中增加了这一造型性因素，使人仿佛置身于北国的雪景之中。

例 5—1

《我爱你，塞北的雪》 王 德词
刘锡津曲

Andante

我 爱 你，

8

塞 北 的 雪

例 5—2

舒柏特《菩提树》

moderato

pp

cresc.

例5—2为舒柏特著名艺术歌曲《菩提树》的引子，织体中上方快速三连音的声部是摹拟微风吹动、树叶飒飒的形象。微弱的力度，大幅度线条的起伏，强化了这种感觉。在这种环境与气氛描绘下，歌声唱道："在门前水井旁边，有一棵菩提树，在它的浓荫下面，我做过无数甜梦"，诗情画意，油然而生。

例 5-3

Andantino

吴祖强、杜鸣心《水草舞》

p grazioso

rit.

mp

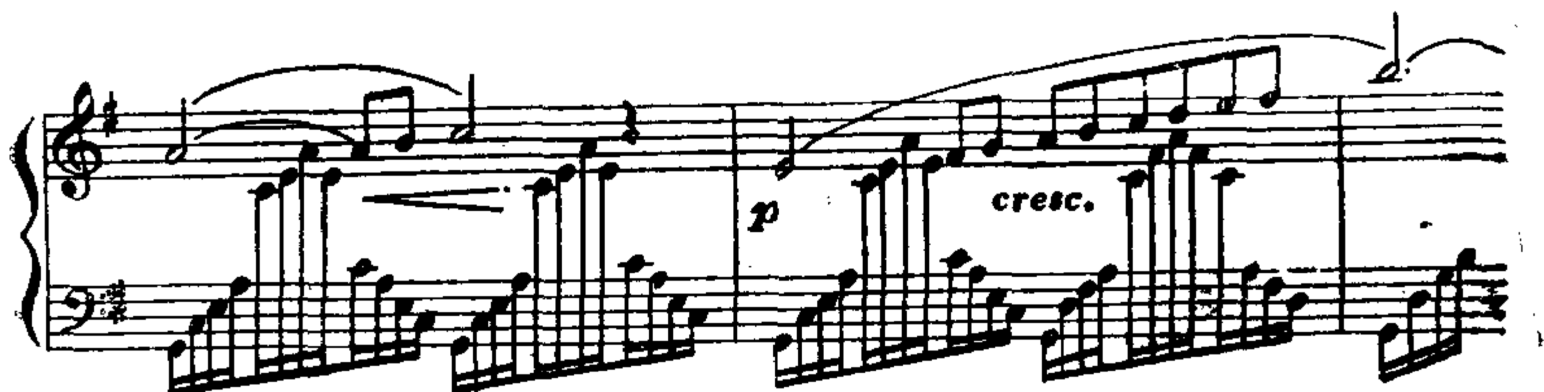
例5—3为舞剧《鱼美人》中的《水草舞》片段，织体中齿形纹理，描绘了水中景物在晃动的微波中朦胧的形象，色彩性和声音响在这种描绘中也起了重要的作用。第九小节主题旋律开始陈述，右手的琶音和弦，左手的波纹音型，无一不与水的描绘有关，强化了对"水"的联想。

例 5-4

Adagio et legato

圣-桑《天鹅》

pp
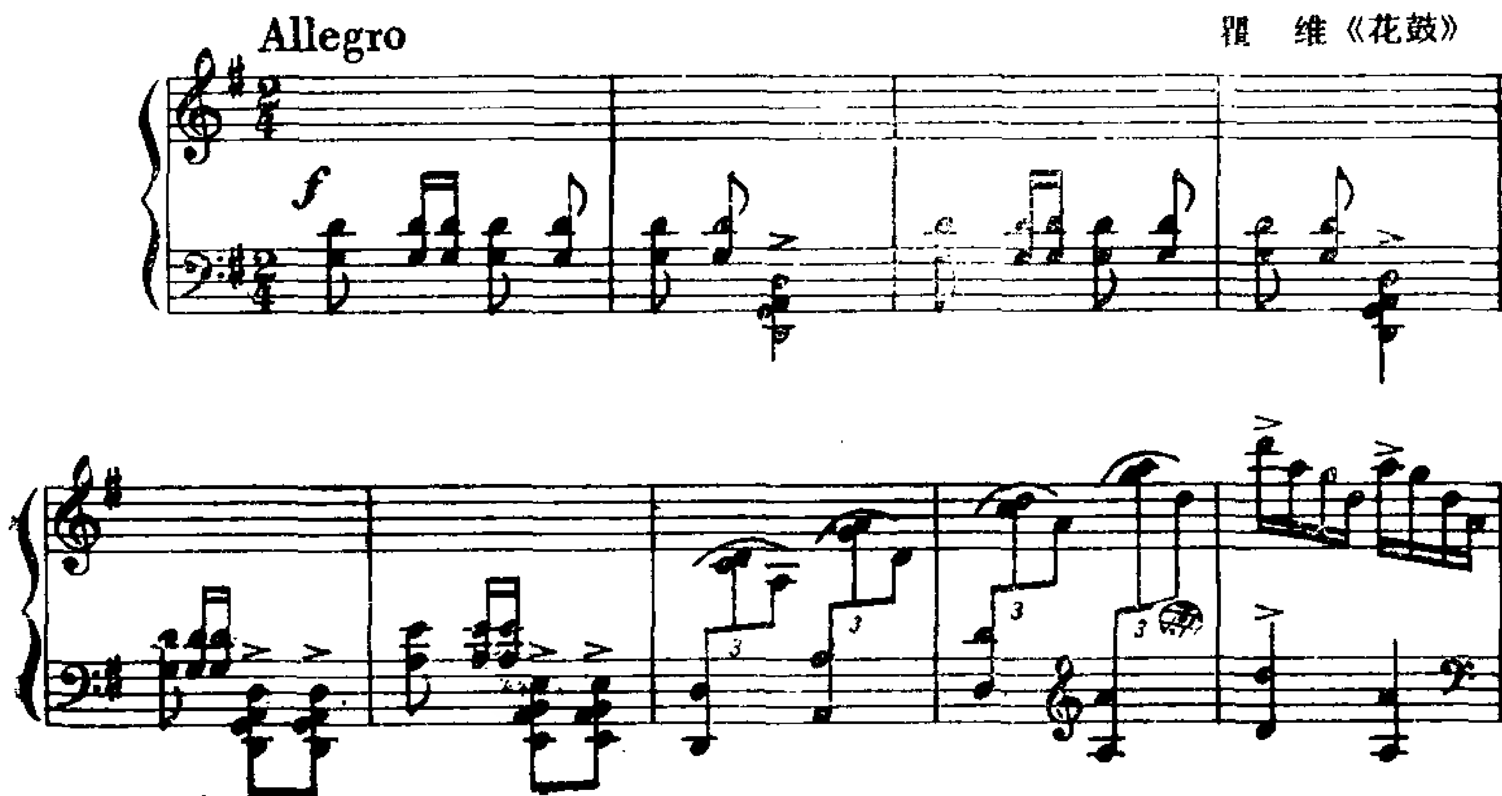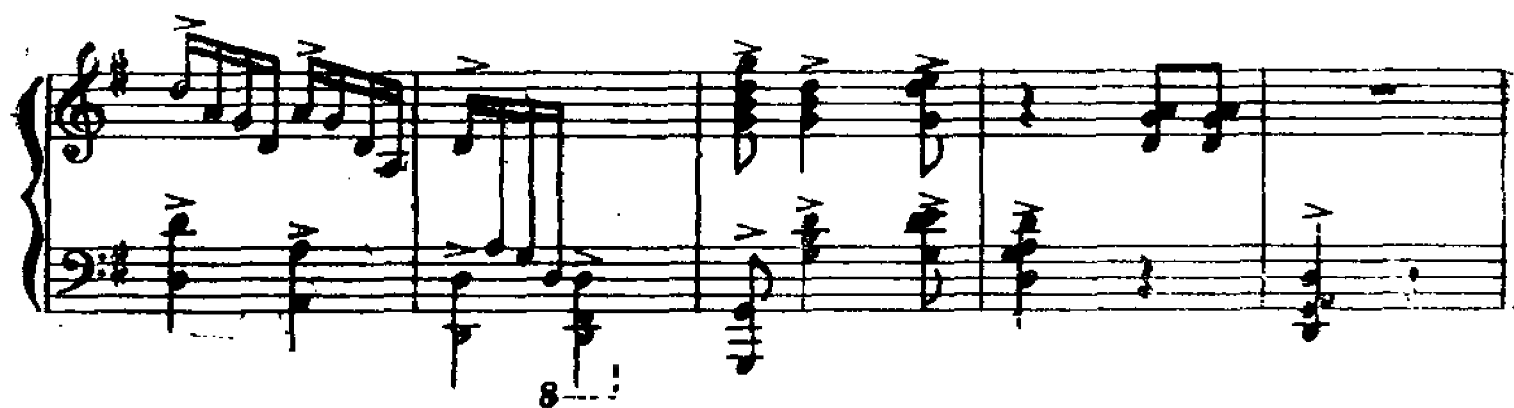


例 5—4 是法国作曲家圣-桑的《动物狂欢节》中 的《天 鹅》，由大提琴演奏的主旋律极富歌唱性，这是对天鹅的高洁、安详神态的描绘。而华彩性（波形）伴奏音型由竖琴演奏，自然使人产生碧波荡漾的联想，二者的完美结合，一幅极有诗意的风景画面便显现于眼前。

第二节　织体中的场面描绘

如果说景物的描绘主要是通过织体中造型性因素启迪人们联想的话，那么场面的描绘则主要是通过织体中的摹拟性因素渲染某种气氛，使人如同置身其中。

例 5—5





例5—5是瞿维的钢琴作品《花鼓》的引子。乐曲描绘的是民间打花鼓庆祝节日的热闹场面。主题旋律是安徽民歌《凤阳花鼓》，而开头这段引子，显然是锣鼓“闹台”。音乐织体甚至可抽象出这样的锣鼓经来：冬 冬冬 龙冬 | 冬冬 匡 | 冬 冬冬 龙冬 | 冬冬 匡 | 冬 冬冬 匡匡 | 冬 冬冬 匡匡 | 七 台台 七 台台 | 七 台台 七 台台 | 匡匡 | 匡匡 | 冬不龙冬 匡 | 匡 匡 匡 | 匡 台台 | 匡 0 ‖ 这种生动的摹拟造型因素，立即把听者带入兴奋热烈的民间风俗场面中。

例 5—6

田 丰《娄山关》
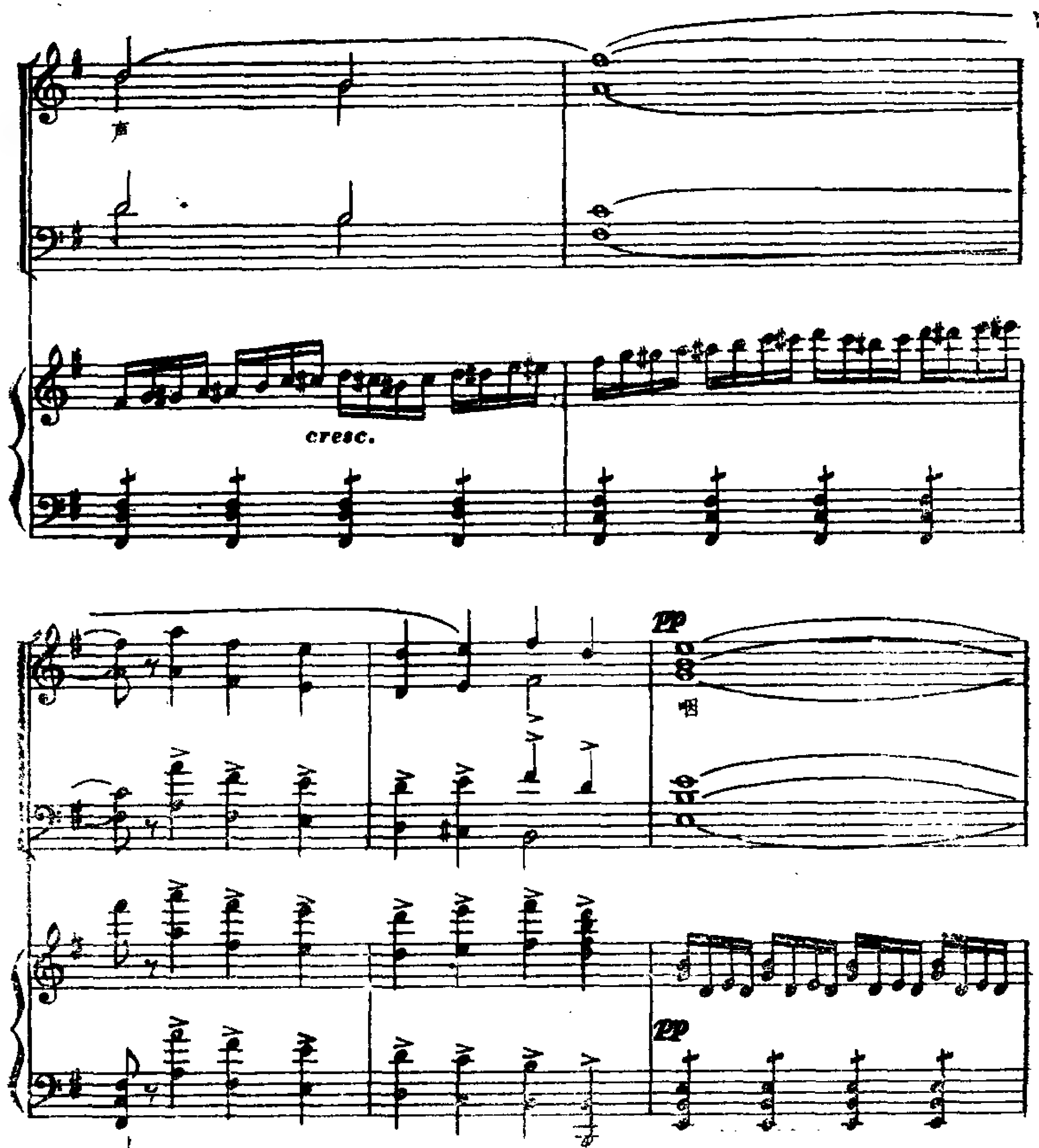
中速 稍慢

女高
女低

喇 叭

男高
男低
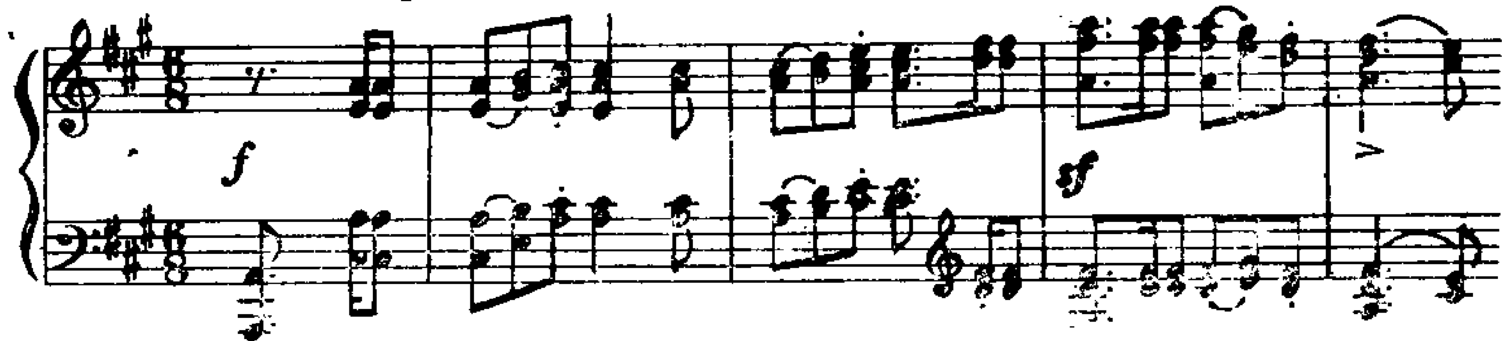
马 蹄 声 碎



例5—6是田丰为毛主席诗词《娄山关》谱写的合唱曲片段。音乐气势磅礴，充满悲壮的思绪。伴奏织体描绘的是战马奔腾的形象，使音乐画面生动而鲜明，联系到毛主席的诗句“雄关漫道真如铁，而今迈步从头越”，表现了对革命的前途充满信心的乐观主义精神。

例 5-7
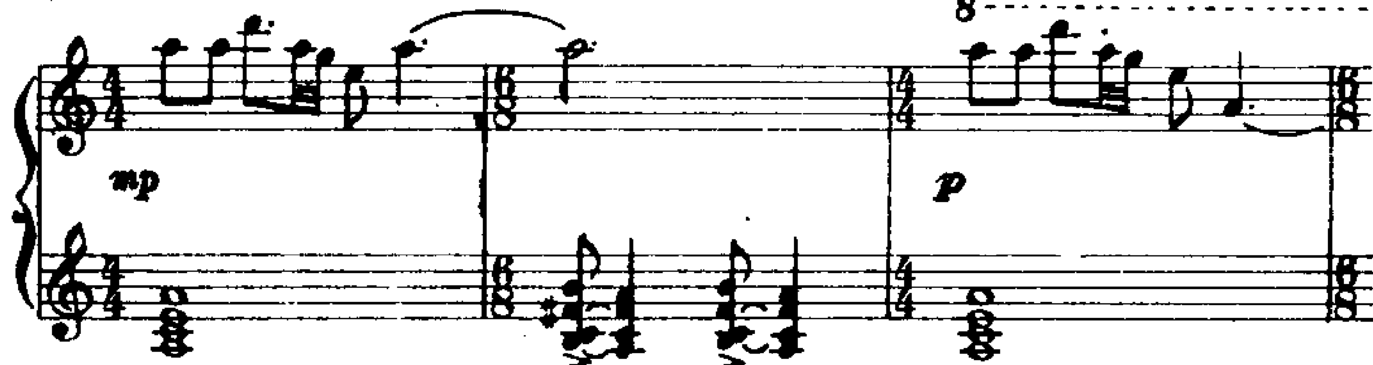
molto Allegro e vivace　　　　门德尔松《无词歌》
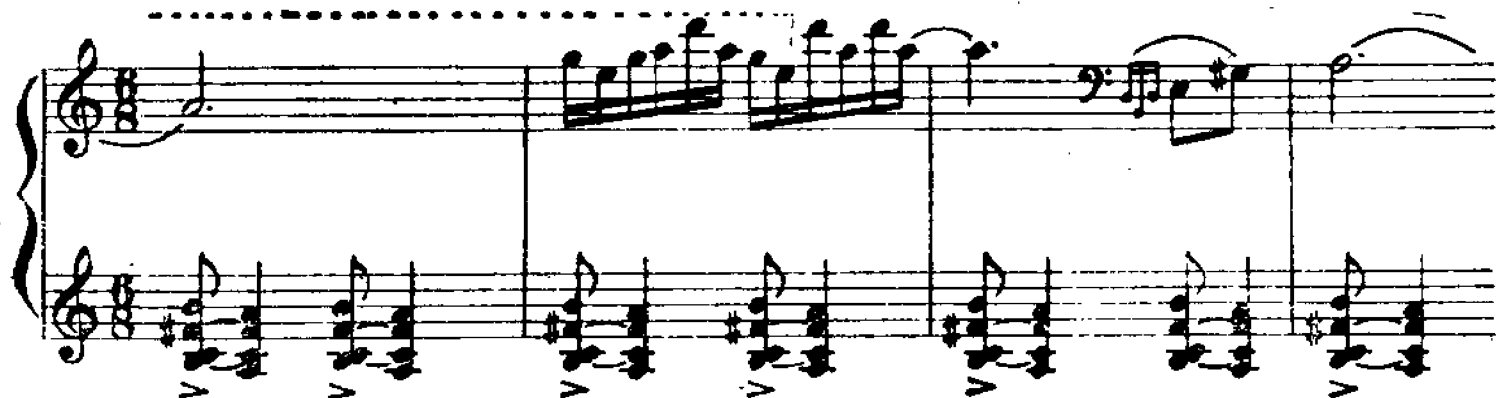


例5—7是门德尔松《无词歌》第三首《猎歌》。猎歌这种体裁描绘的是欧洲贵族、公爵们打猎的壮观场面。上例音乐片段显然是摹拟铜管乐器的音调与和声特点（开始两小节即所谓铜管和声的“黄金进行”），它铿锵有力，激越豪放，使人仿佛置身于狩猎开始前壮观的仪式之中。柴科夫斯基钢琴套曲《四季》中的《行猎》，也是同样的织体写法，可资参照。

例 5-8

Andante sostenuto　　　　丁善德《序曲》





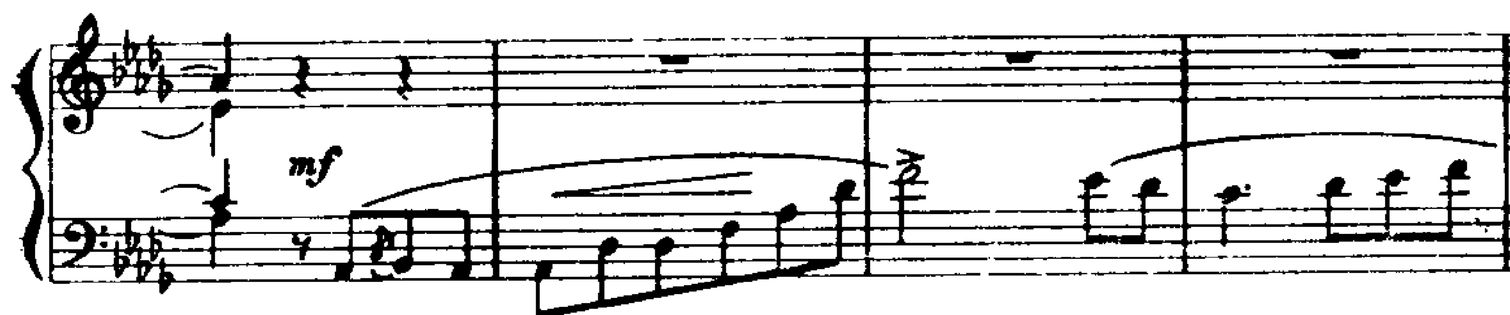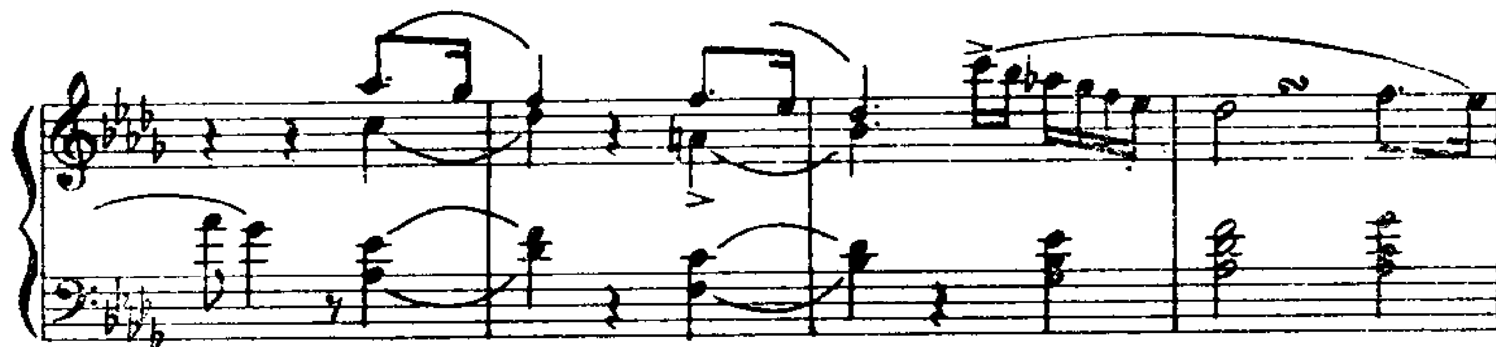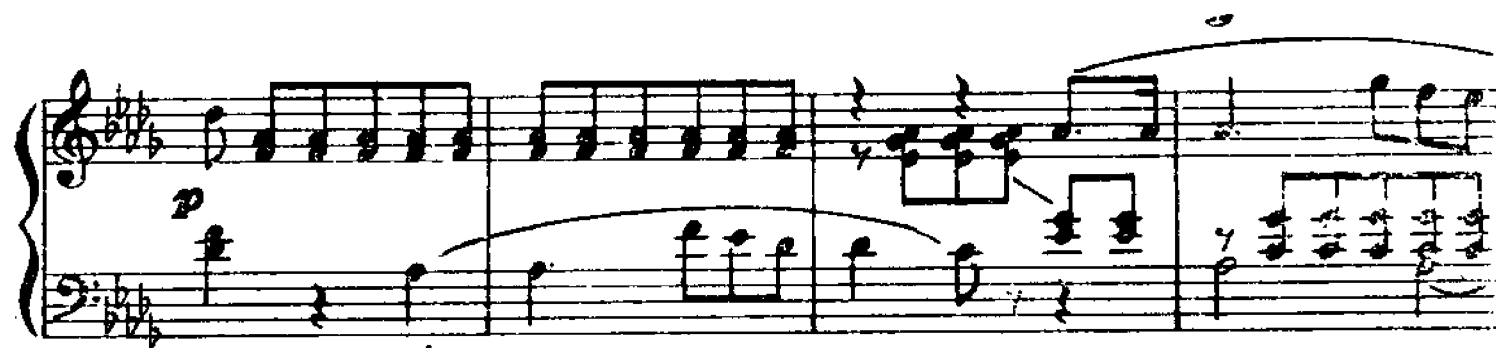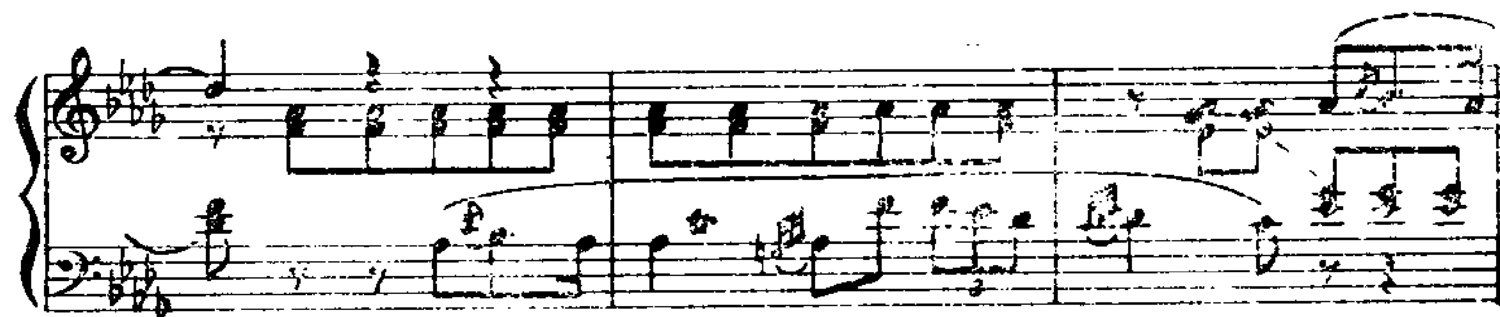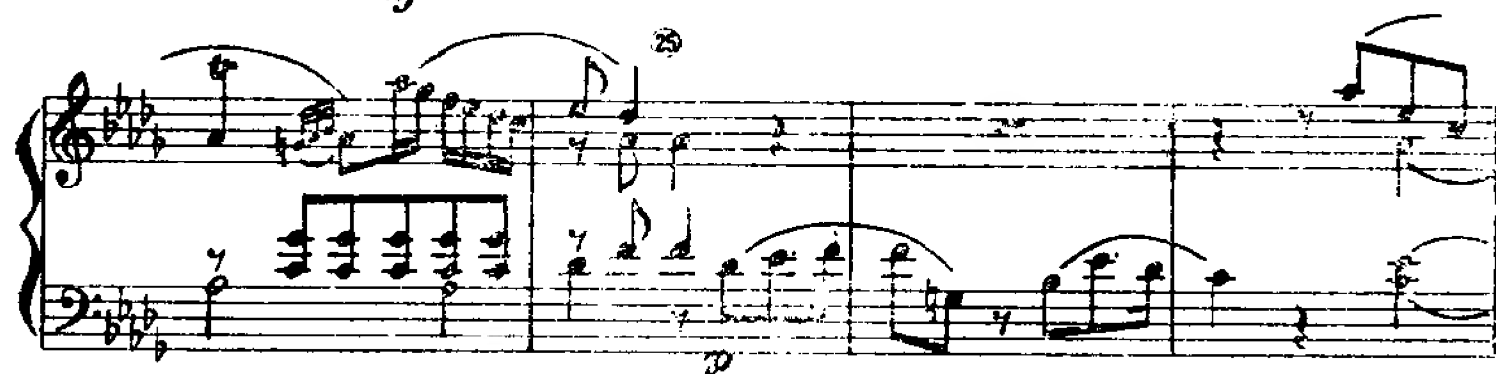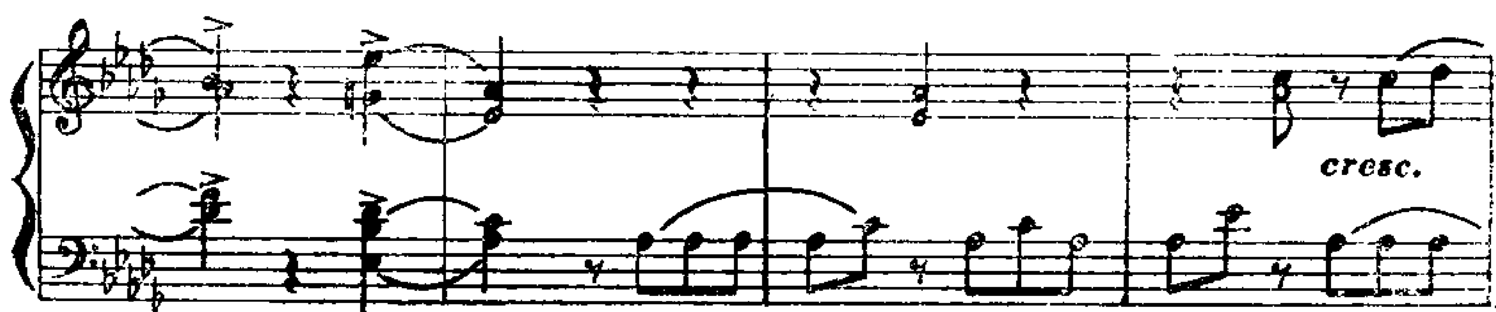
例5—8是丁善德的作品《序曲三首》之一，写于1948年。其内容是描绘唐代诗人张继的诗"月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠；姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船"的意境。音乐一开始，高音区的旋律便带来宁静、空旷、寂寥的气氛。织体中倚音和弦的不协和音响及其解决是摹拟钟声。全曲仅十小节，钟声鸣响了十一次，使人很容易产生画面的联想，从而领悟音乐的内涵。

第三节　织体中的情节描述

音乐织体通过其中的造型因素进行景物描绘时，有如静物写生，侧重于画面形象。而场面的描绘，则侧重于气氛的渲染与烘托。情节的描述却不然，它是通过织体中的象征性因素，进行某种过程的描写，例如德国浪漫主义作曲家韦伯的钢琴作品《邀舞》（后来曾由柏辽兹改编为管弦乐曲）便有明确的情节性构思。据说韦伯曾一面用钢琴弹奏这首乐曲，一面向他的妻子解释乐曲表现的情节内容。

例 5—9

moderato　　　　韦　伯《邀舞》

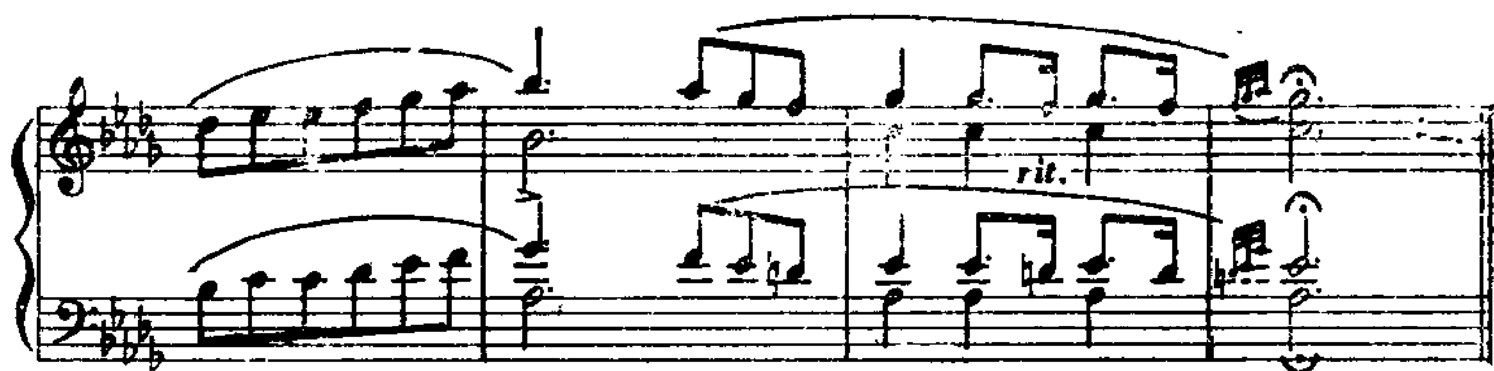

mf


p
Marc.

mf

25
p

cresc.
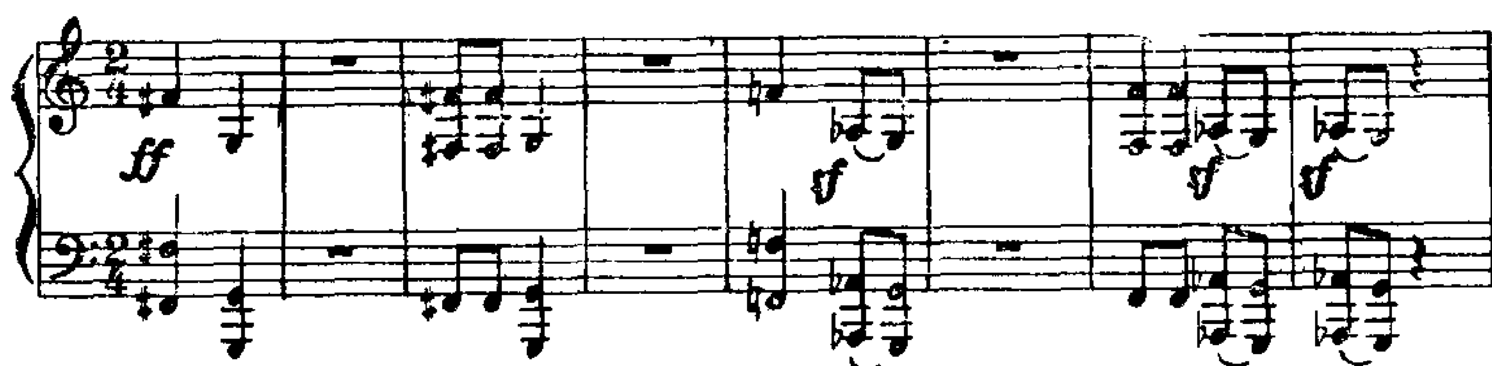


例5—9中的①至⑤小节是在男高音音区，用独白式单旋律陈述，表现了在一个热闹的舞会里，一位风度翩翩的绅士，向一位年轻美貌的淑女邀请共舞。⑤至⑨小节旋律在女高音音区，由四个短小的带和声衬托的动机组成，表现了少女的羞涩和犹豫不决。⑨至⑬小节，又一次用独白式织体旋律陈述，表现青年绅士再次热情地邀请。⑬至⑰小节，表现少女终于羞怯地应允。和声上出现全终止，完成了第一乐段的陈述。⑰至㉙小节，和声变为节奏性音型，织体开始活跃，低声部的旋律同高声部的旋律交替进行，和谐而流畅，表现两人愉快地交谈，话很投机。㉚至㉟小节，用十度平行的旋律和不稳定的终止，表现绅士挽着少女的手，款款步入舞池，等待舞蹈的开始。乐曲随后是一系列华丽优美的圆舞曲（谱例从略）。首先开始的是一首欢腾热烈的圆舞曲。节奏鲜明的伴奏织体同色调浓艳、柔顺的旋律相结合，使我们仿佛看到19世纪上流社会豪华的舞会上，盛装艳服的男女们婆娑起舞的场面。紧接着另一首圆舞曲则带有维也纳圆舞曲的轻轻摆曳的特点，表现女性的、轻盈柔媚的舞姿。比较而言，在f小调上的第三首圆舞曲则显得更潇洒，表现青年男子的翩翩风度。
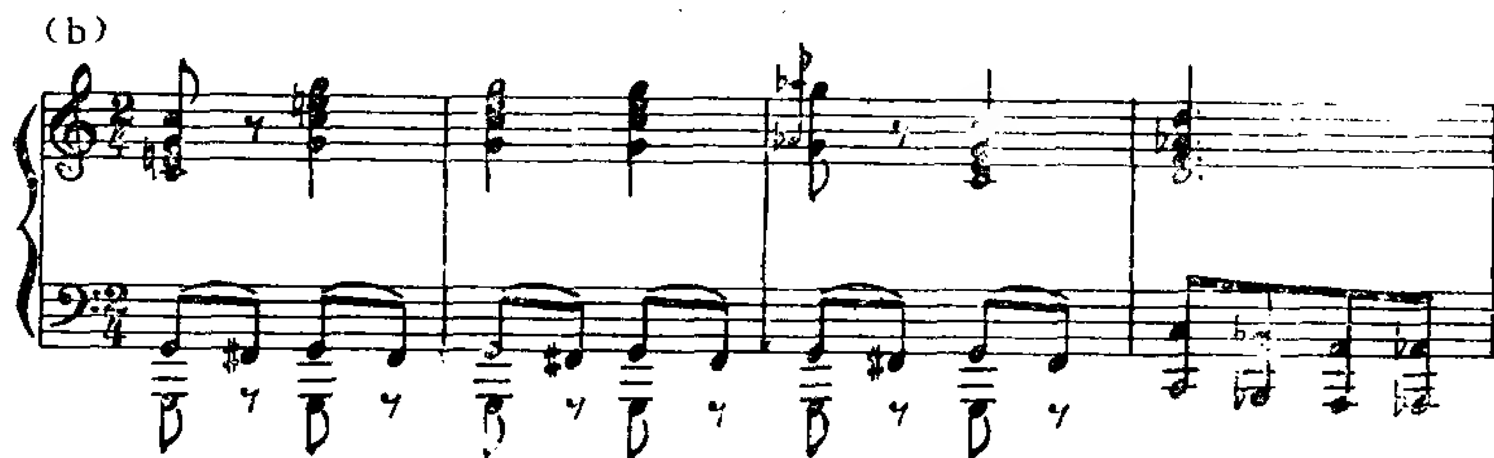
19世纪俄罗斯民族乐派作曲家穆索尔斯基创作过一部钢琴组

曲《图画展览会》，其第九首《鸡脚上的小屋》表现了俄国民间传说中的老妖婆雅加的形象和她的故事。在民间传说中，老妖婆雅加是一个蓬头垢面，披着羊皮袄，拖着一根细长尾巴的怪物，她经常在黑夜里骑着扫帚柄在天空中飞行。乐曲一开始用果断、沉重的动机（单旋律附加八度的织体）表现妖婆狠命地敲打她的拐杖，敲打声传遍树林，使林中栖息者充满恐惧，见例5—10(a)：

例 5—10

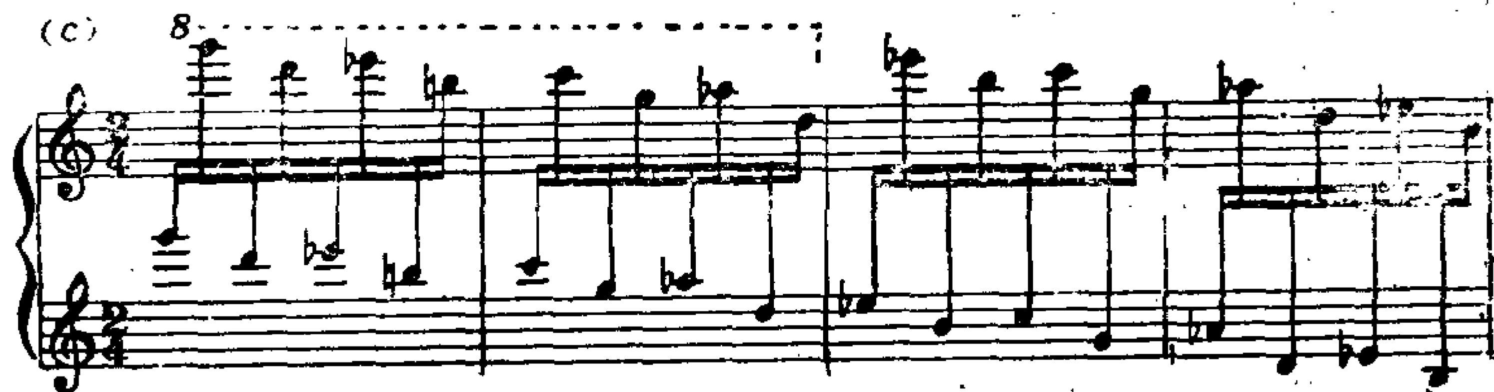


妖婆哗啦啦地在夜空中飞行，并用扫帚扫除踪迹。她遇到一群呲牙咧嘴的魔鬼，于是同他们一起唱起粗野的歌，跳起狂乱的舞（节奏性音型织体，音响厚实，共四十二小节），见（b）：
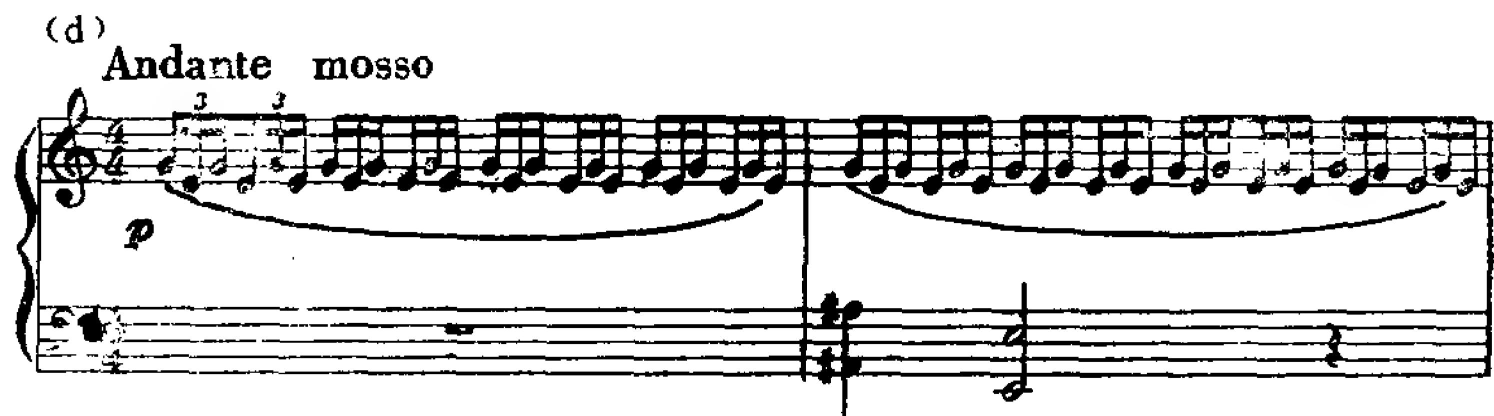


妖婆用杵把臼扫入空中，急速地飞行在臼的后面，引起一阵可怕的旋风。乐曲用急速下行的分解八度织体来加以表现（共二

十小节），见（c）：



随后妖婆降落于阴森浓密的树林中，乐曲以轻微的震音织体作背景，运用引子中的动机，以“痉挛式”的跳音加以展开，造成夜的神秘气氛，表现了在那被魔鬼偷走月亮的夜晚，妖婆鬼鬼祟祟地四处张望，偷偷窥视人间的一切，伺机作恶的情景(㉘小节)。其中有对树叶的沙沙声和猫头鹰恐怖叫声的描绘，见（d）：



乐曲的再现部分又回到妖婆飞行与狂舞的场面。结束前有较长一段分解八度织体，描绘她旋风式的下降和飞升并逐渐飞向高处，隐没在黑暗的夜空中。

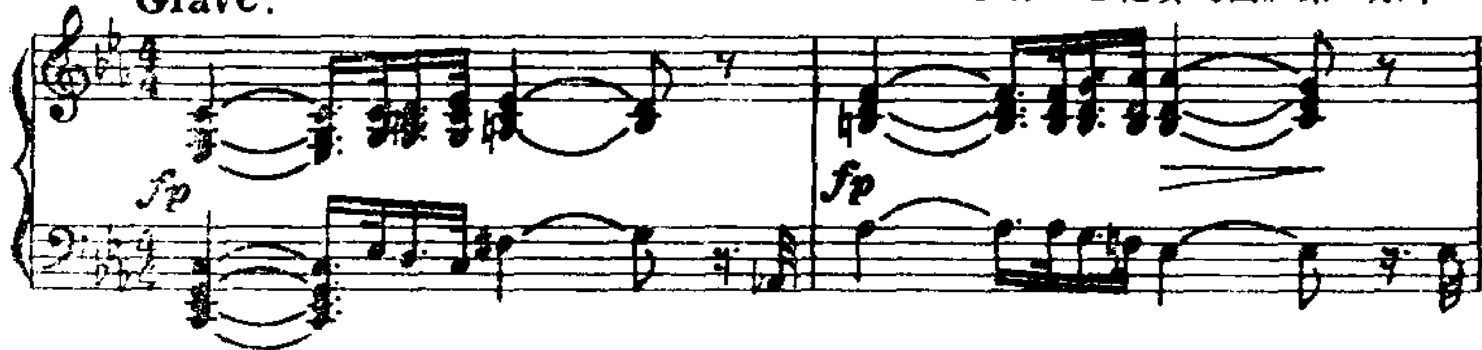
第四节　织体中的心理表现

音乐是抒发感情的，感情又是人的一种心理活动。音乐织体的发展与变化，对刻画人的心理活动，揭示人们心灵深处的情愫

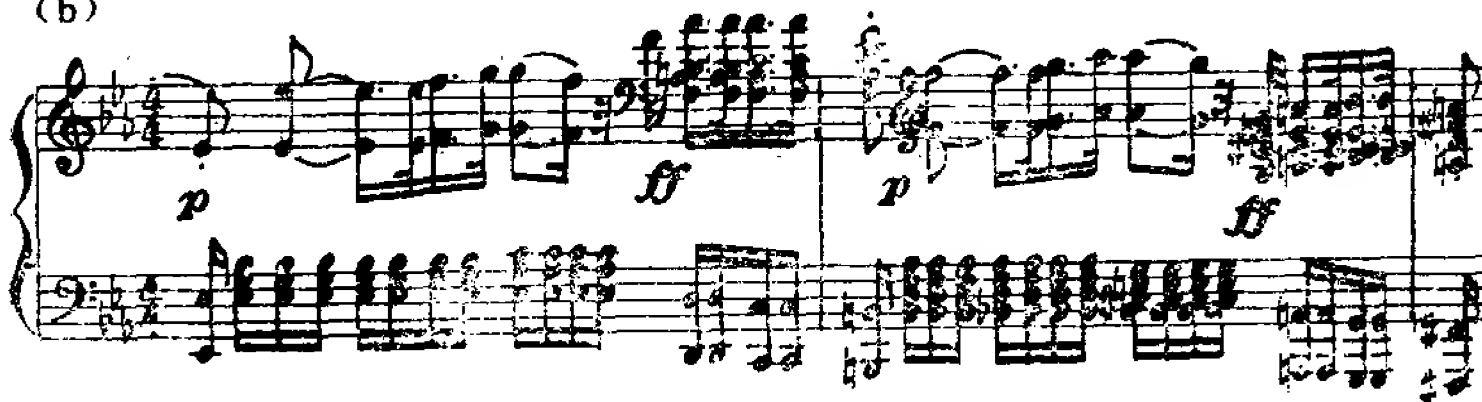
有着巨大的意义。首先让我们以贝多芬1799年创作的钢琴奏鸣曲《悲怆》第一乐章的呈示部为例，看看音乐织体是怎样参与心理描绘的。

《悲怆》奏鸣曲是反抗残酷命运与黑暗势力，追求美好理想和幸福人生的雄伟诗篇，充满斗争的力量和热烈追求的激情。悲壮的慢板引子用合唱式织体，严竣阴森的和弦象征着残酷命运的威胁和人们的叹息，见例5—11（a）：

例 5—11

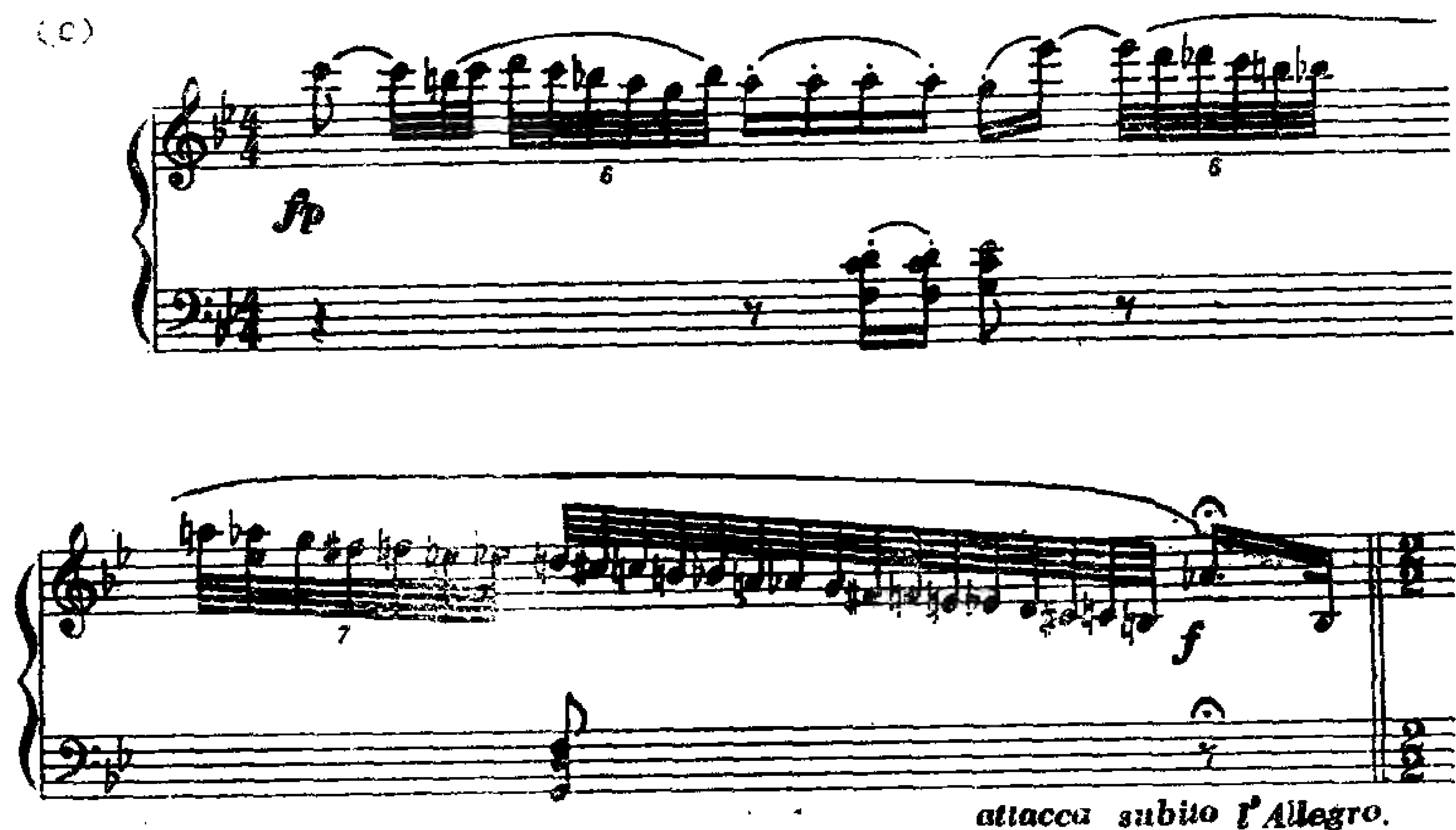


从第五小节开始，音乐织体中的和声转换为节奏性音型，并在此背景上方，哀求的音调与斗争的动机交替陈述，表现了一种难以名状的矛盾心理，见（b）：
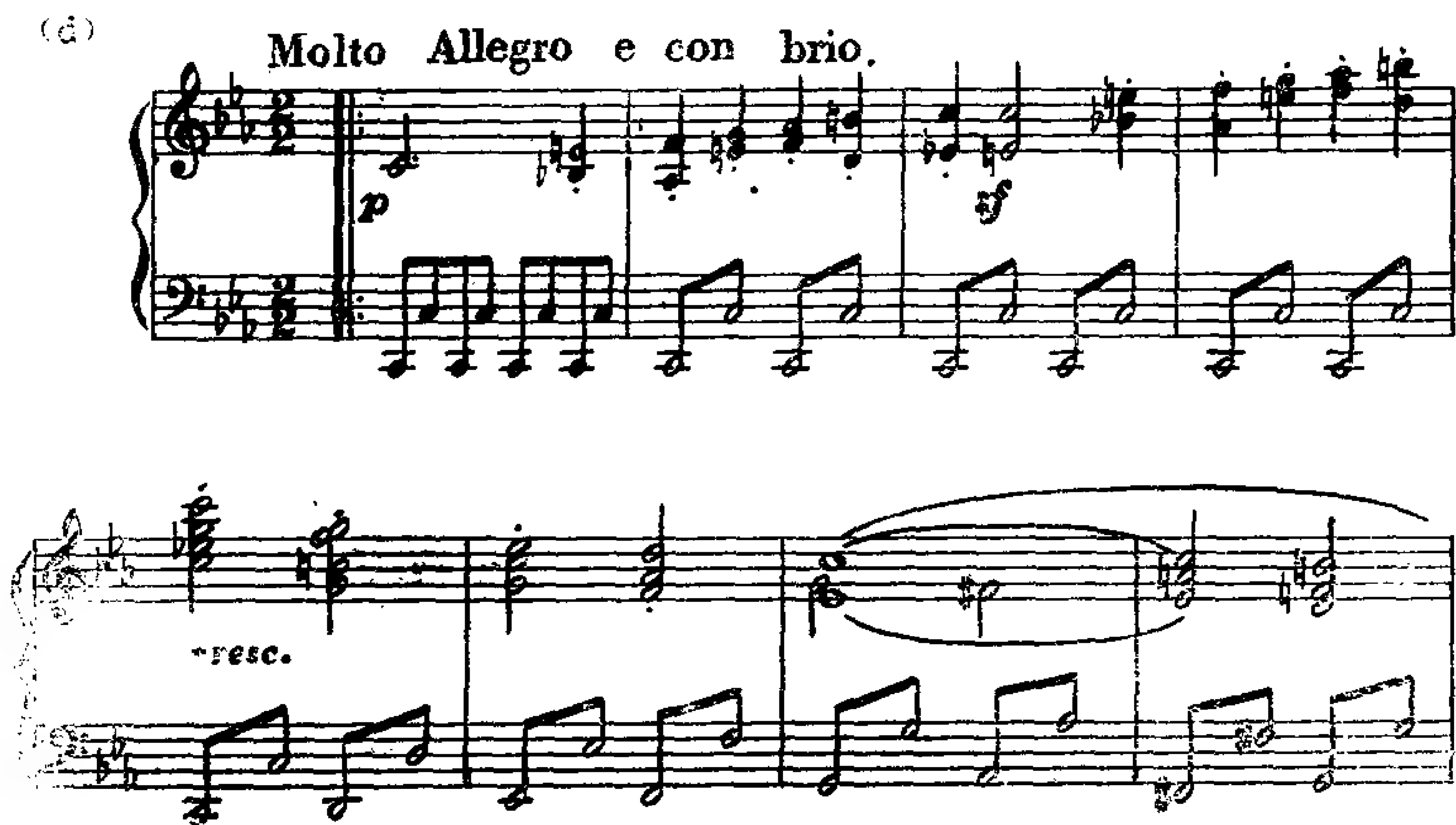


从第九小节起，音乐织体骤然改变：高音区的华彩旋律与清亮的点式和弦结合，表现了经过内心的思索，渐渐得出明晰的结
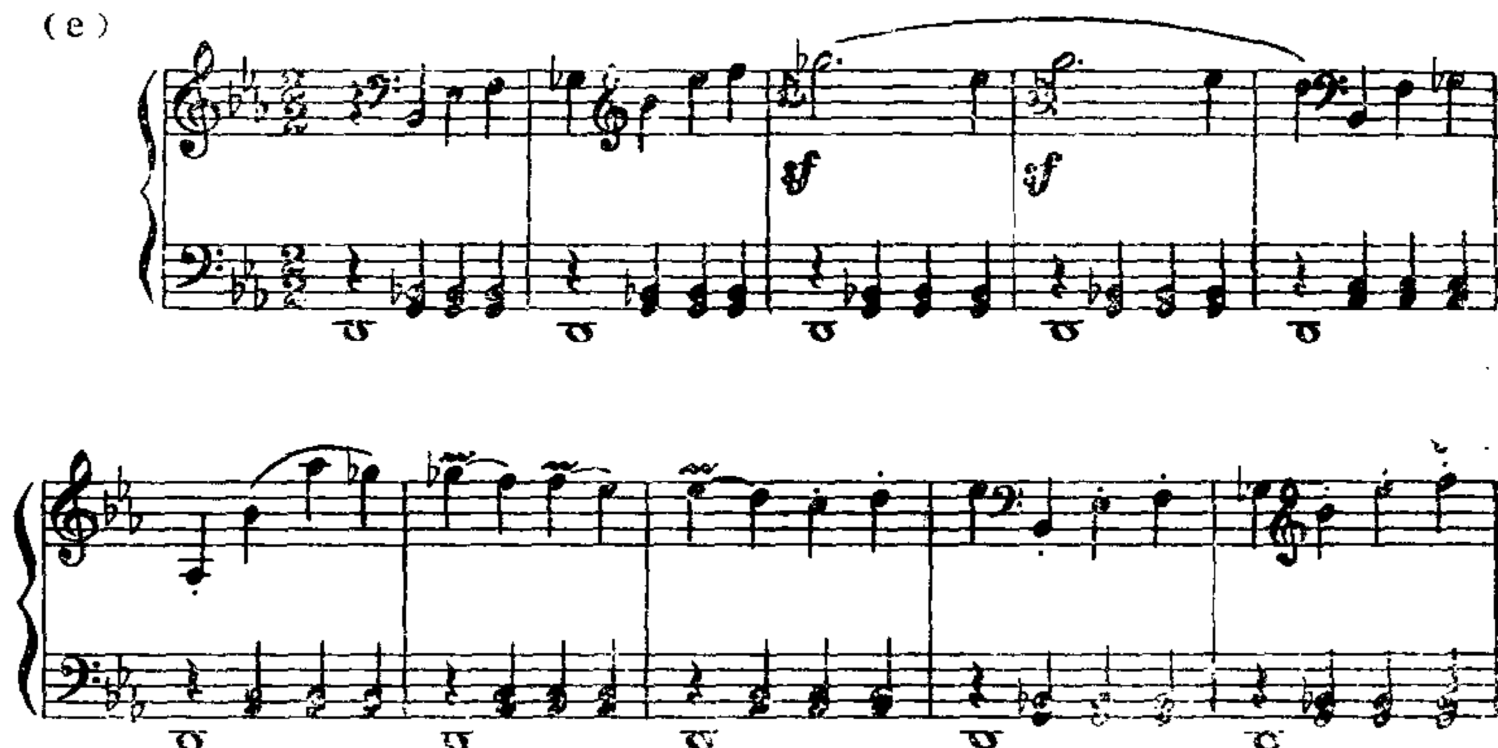
论，那就是“斗争”，要“扼住命运的喉咙”。这时急速下行的半音阶，有如千仞瀑布，飞流直下，预示着感情风暴的到来，见（c）：
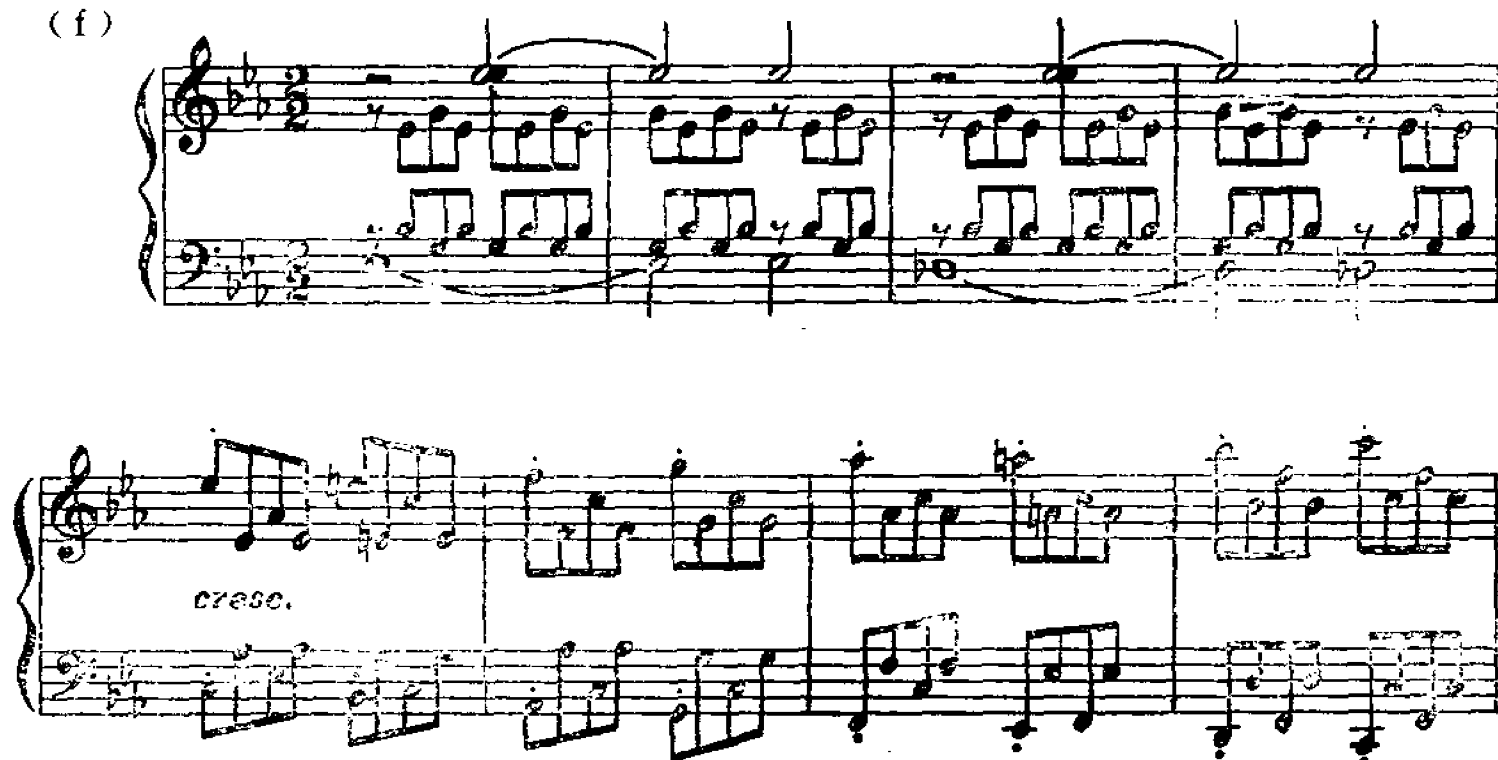


主部主题，以奋发向上、奔腾不息的音流反映了人们向命运挑战的气势与黑暗势力搏击的决心。音乐织体又一次骤然改变，右手坚定有力的节奏，以及左手分解八度的主持续音，有如战鼓雷动、号角齐鸣，召唤着人们进行斗争，见（d）：
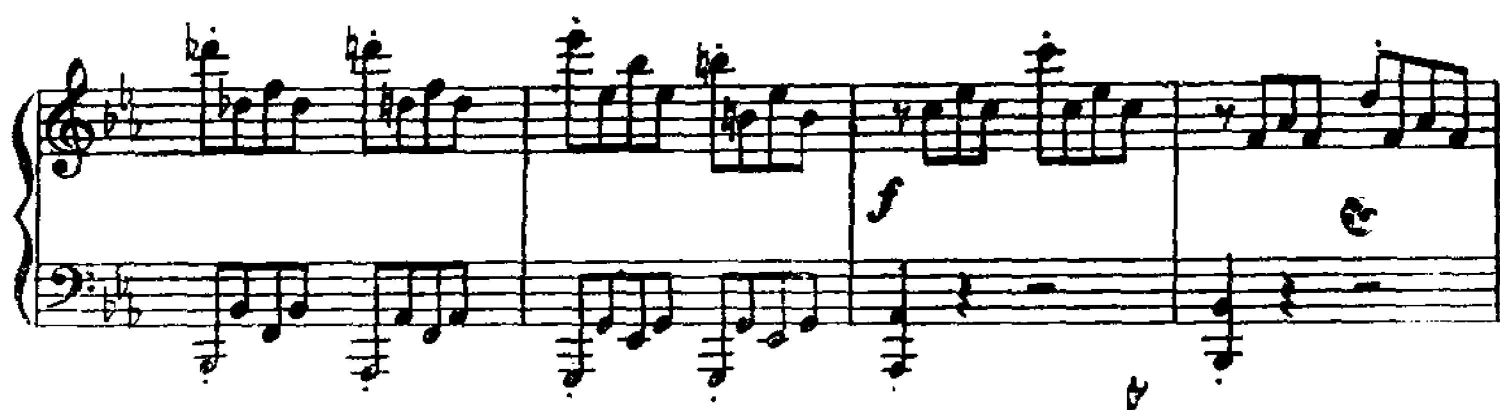


副部活泼。抒情的主题在低音区和高音区一唱一和，十分动听。左手和声变为节奏性音型，略带舞曲性质充满生气，表现人们对幸福的向往和对欢乐的遐想，见（e）：



结束部以主部材料变化写成，左右手连续不断的半音反向进行，改用齿纹华彩性音型，仿佛掀起了更为汹涌的反抗浪潮，这股音流从低到高，由弱到强，把呈示部的斗争情绪推向高潮。见（f）：
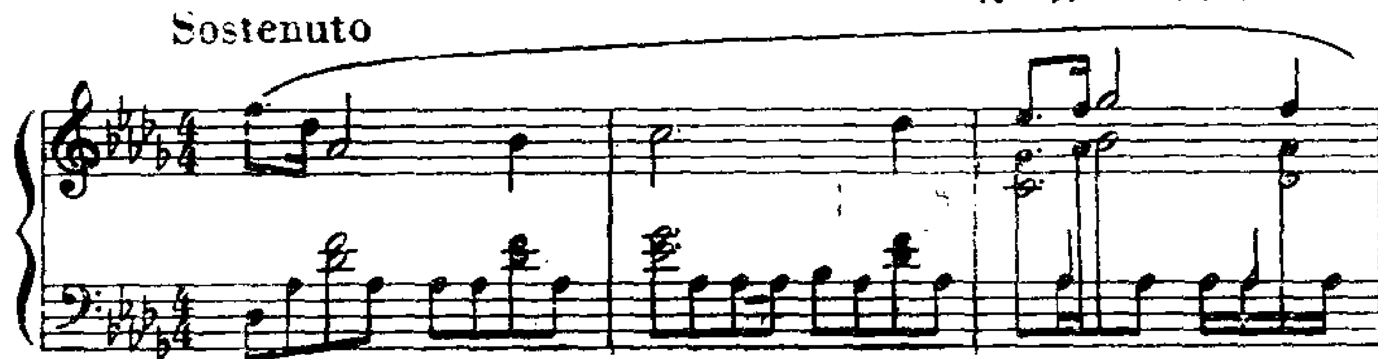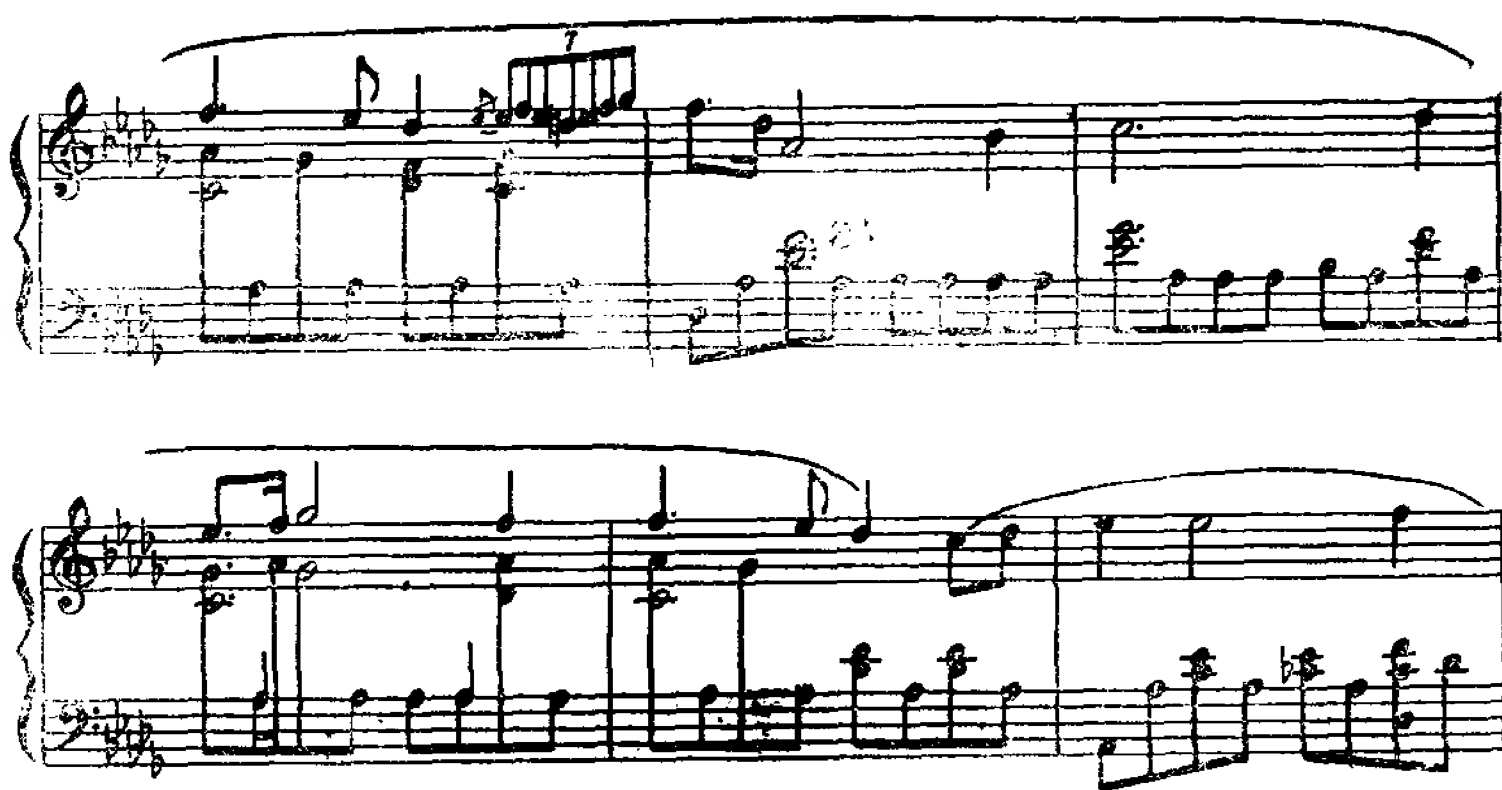




从上例的分析中可看出，音乐(含织体)在这里既不是描绘景物，也不是描绘场面和情节，而是着力于心理刻画，表现人们内心世界的感情变化。

波兰作曲家、钢琴诗人肖邦，于1838年创作了一首《♭D大调序曲》，由于这首乐曲自始至终贯穿着连绵不断的八分音符♭A音，使人联想起下雨天屋檐滴水的淅沥声，故又被称之为“雨滴”前奏曲。实际上，这一标题并不确切，作品的音乐形象并没有直接表现下雨的情景。♭A持续音在这里只是暗示着一种心灵的律动而已。乐曲一开始就是一个柔和抒情的旋律，它像一泓池水那样清澈，又像含苞欲放的蓓蕾那样娇艳，这是对甜蜜人生的歌颂。它的伴奏织体极其简明，实际上只是主、属两个和弦的节奏性音型。肖邦运用这样朴素的手法却取得了如此巨大的艺术效果，实在令人惊叹。见例5—12（a）：

例 5-12
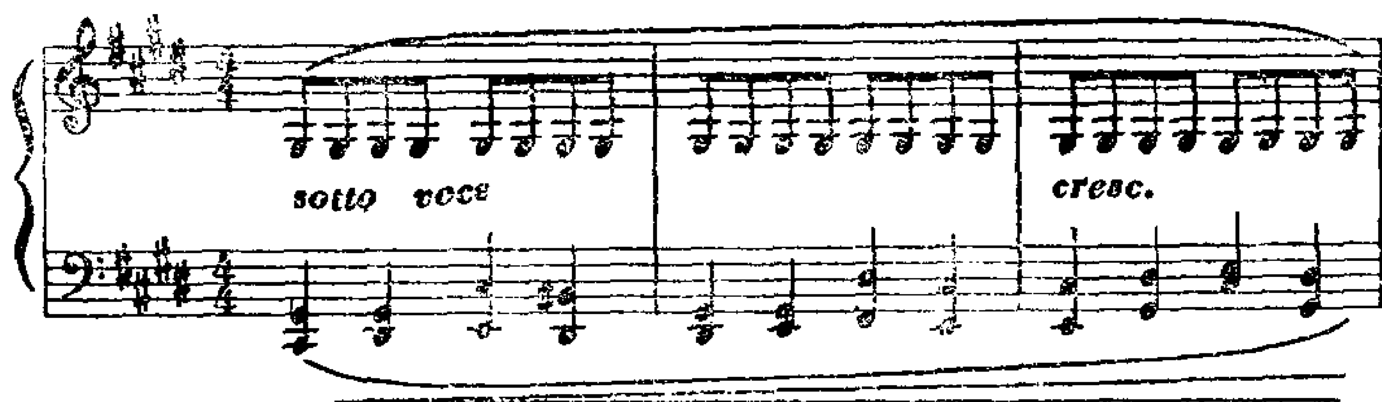
（a）　　肖　邦《♭D大调序曲》
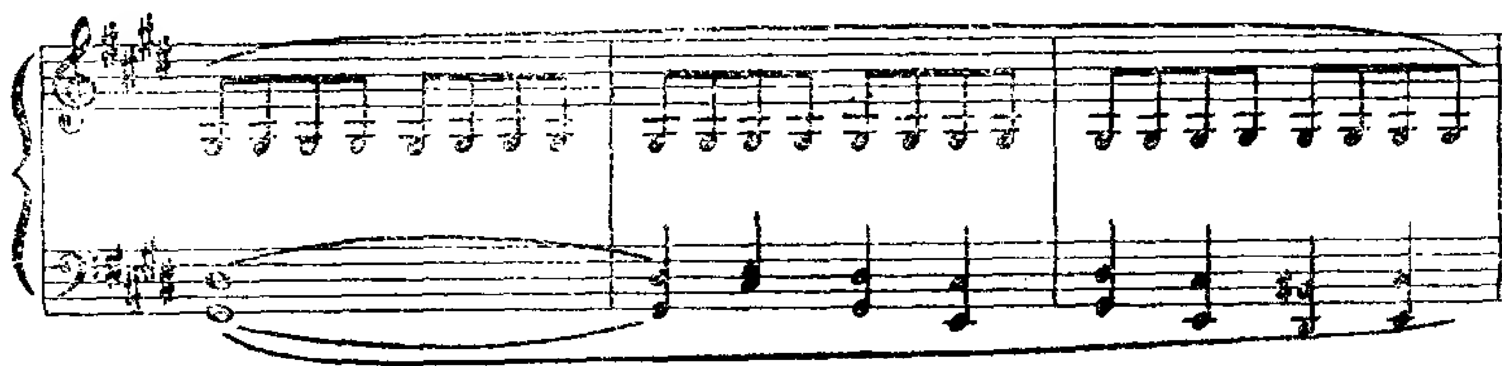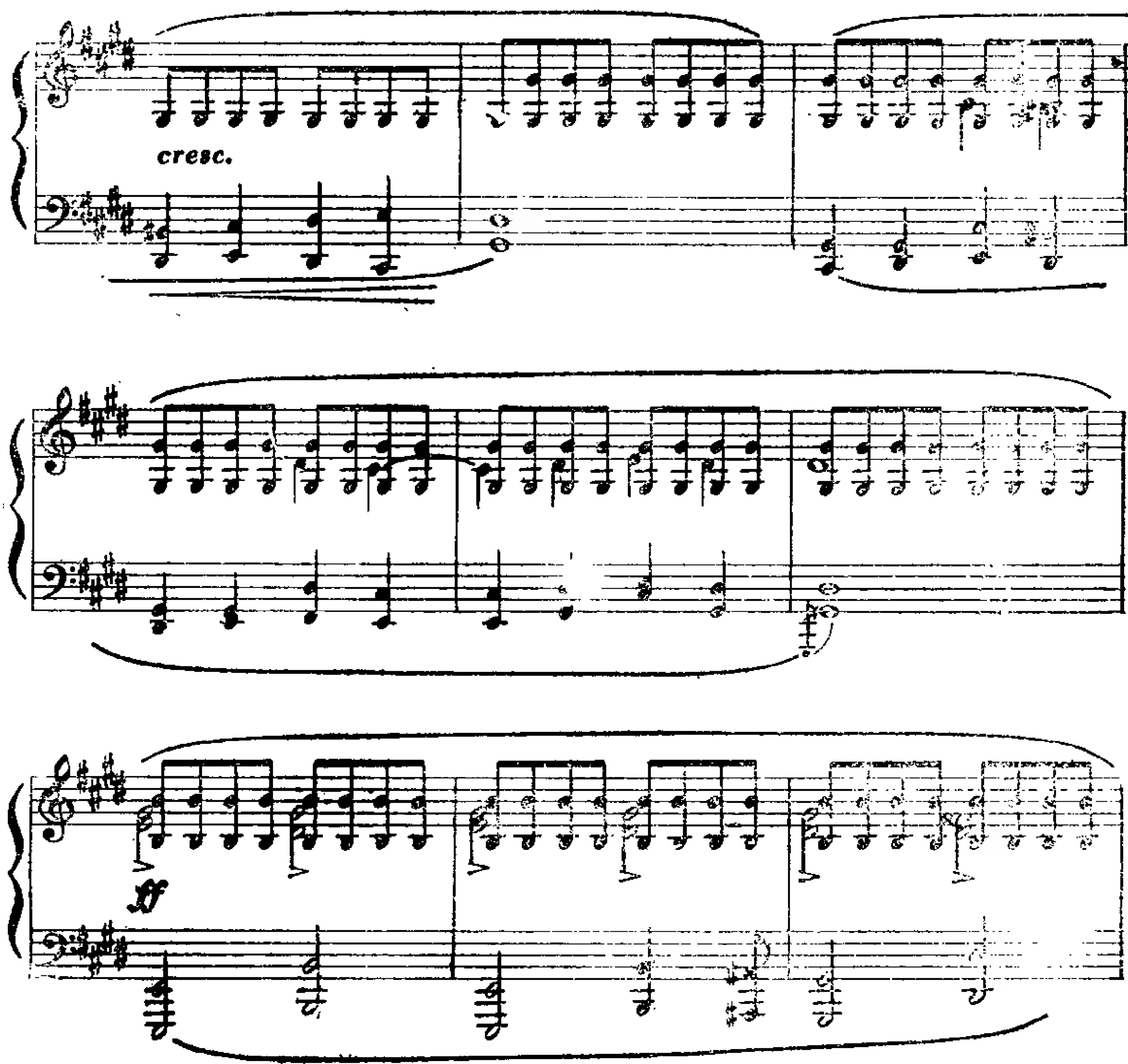




乐曲的中部转入对一种阴森抑郁气氛的心理描绘。波兰著名的肖邦作品研究专家尼柯认为：这里仿佛表现了深夜，在马略卡岛上的寺院里（肖邦与乔治·桑曾在此居住过），在僧侣们的祷告声中，人们向死者告别。这一段采用了小调的阴暗色彩，圣咏式的旋律，空洞的和声，固定不变的节奏音型以及钢琴低音区浓重、凄冷的音色，见（b）：

（b）







紧接着是抒情主题的再现，似乎是将那可怕的梦魇般的幻景驱除了，重新回到了现实世界，再次显示了大自然与人生的美好。

肖邦在这首钢琴小品里，以精炼的笔法，将人们对于生与死的思索加以显现，隐含着深刻的哲理。

第二单元

和声节奏与小型曲式的和声布局

第六章　和声节奏
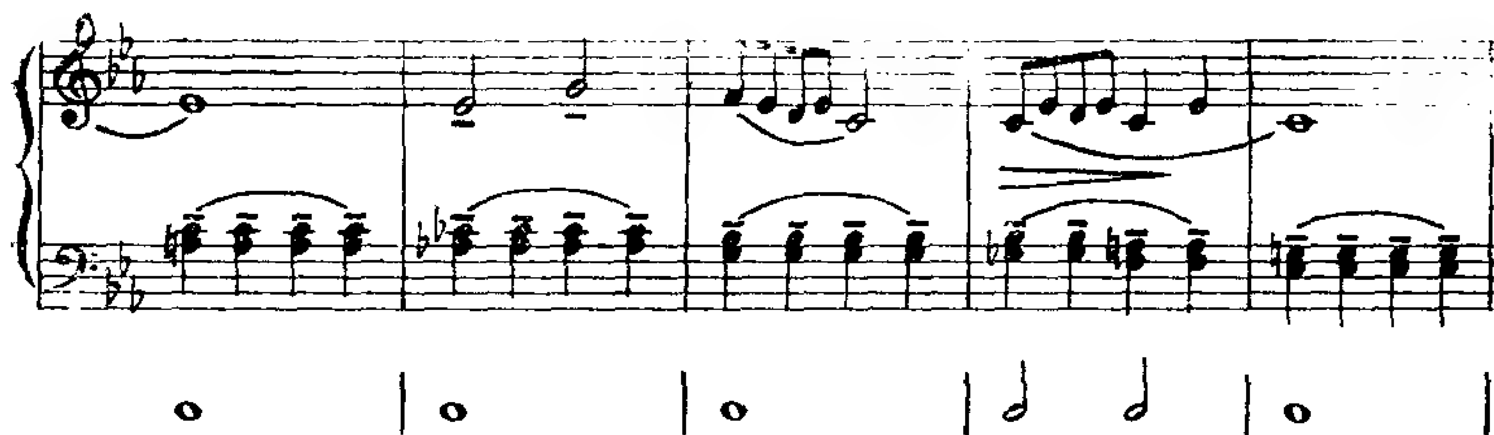
在和声的实际应用中，除了上一单元所提到的和声织体音型外，和弦变换的规律常常是一开始就遇到并需要解决的问题。

在一般和声练习中，对和弦的变换常有较明确的提示，但在乐曲中具体应用时，就必须根据音乐形象、乐曲的风格体裁以及其他音乐表现条件而做出抉择。

第一节　和声节奏的含义

和声进行中，由于和弦的变换更替所形成的和声音响变化的节律，称之为“和声节奏”。换句话说，和声节奏是指和弦变换次数的多、少、快、慢，也就是和弦变换的频率。

例 6—1



从上例的节奏组成中可以看到：

一、旋律有它自己长短相间的节奏。

二、伴奏音型也有它自己的节奏形态。

三、体现和弦变换的“和声节奏”，与以上两种节奏并不一致（有时也有例外）。如上例开始主和弦延续了两小节，接下去每小节一次的和弦变换，和旋律节奏都不一致。只有在第五、第九两小节的句末和声节奏和旋律节奏才一致。

既是这样，那么和声节奏又是根据什么原则在进行？是否有它自身的规律？这就是本章所要解决的课题。

第二节　和声节奏与小节和节拍的关系

同一个和弦的延续音响，给我们的感觉是平稳而持续的流淌。如果变换为另一个和弦，由于组成音的变化，在我们总的和声感觉上便产生一次搏动，此后则是新的延续。

和弦变换时的搏动，产生节奏感觉中的击拍重音效果，和弦的延续则是该重音以后的平稳过程。这与音乐节拍中强弱变化的搏动节律，颇具共同性质。因此和声节奏常与小节中的节拍强弱位置一致。即：强拍上常变换为新的和弦，弱拍上则是该和弦的延续（参看例6—1）。

例 6—2

Moderato

莫扎特《小步舞曲》

p

和声节奏:

上例的和弦变换多在小节强拍上，弱拍则是同和弦的延续。因此和声节奏基本上是每小节一个和弦，只是在开始时主和弦拉长为二小节，而在临近结束时，和弦变换较多，和声节奏较密。这可以说是一种常见的方式。

在一些复拍子的乐曲中，次强拍上也常有和弦变换，造成一小节两次（或三次）的和声节奏，这也是符合一般节拍规律的。
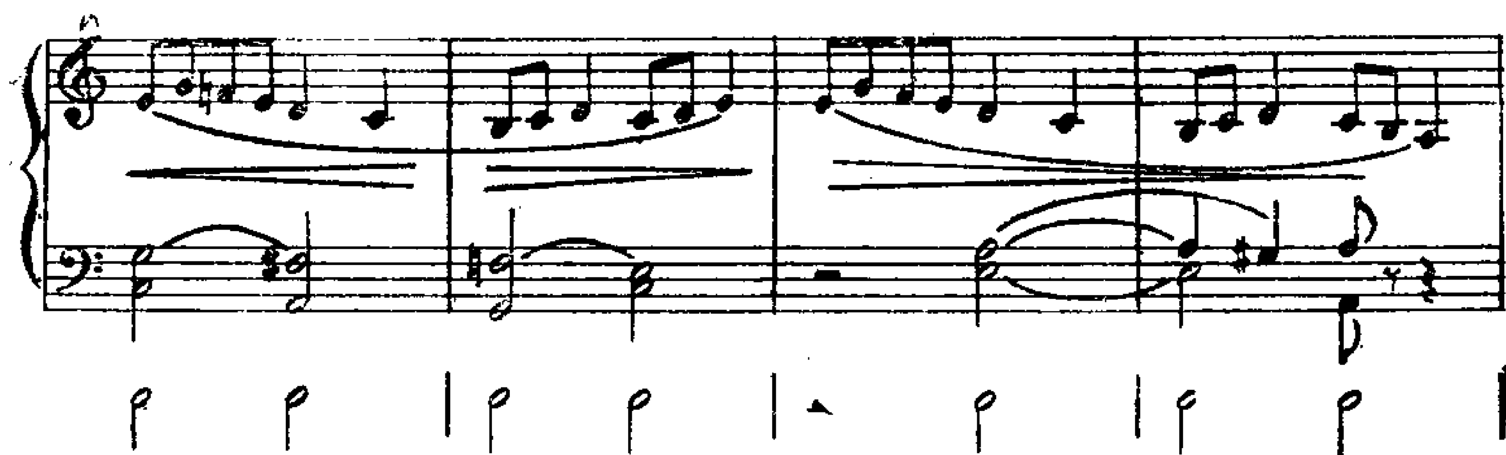
例 6—3

Andante ♩=80

巴托克《流浪者之歌》

p dolce

和声节奏:



和声节奏与小节的更换相符，这只是基本的、大体上的情况。有时一个和弦也可以延续两三小节或更多小节，以单纯的和声背景衬托旋律进行。许多通俗的乐曲、民间舞曲等大多如此。

例 6-4

伊拉迪尔《鸽子》

Andante

p

和声节奏：
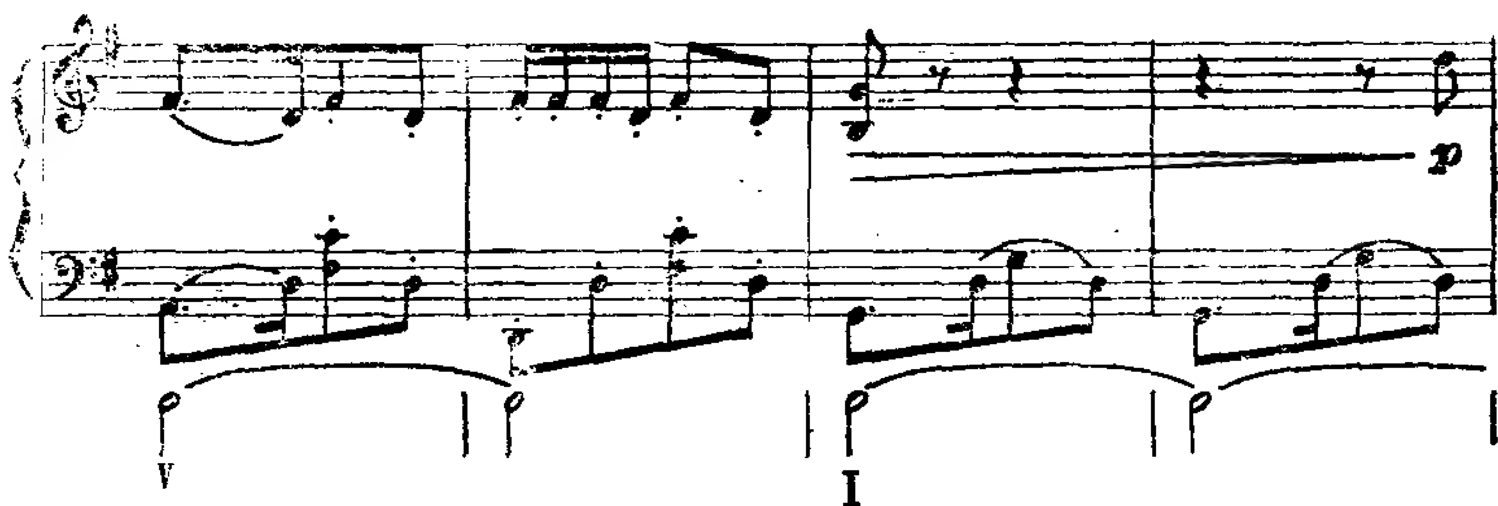
I

V

mf

f

I



反之也可以在小节的弱拍变换和弦，下一小节强拍再换和弦，以活跃和声节奏。

例 6—5

格里格《斯普林舞》

Allegro giocoso

p leggiero

和声节奏：

p

p

大体上说来，乐曲的主题陈述性段落中，会有一种基本的和声节奏型，它们可能是一小节变换一次和弦，例如在$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$节拍的乐曲中；也有可能是一小节变换两次和弦，例如在$\frac{4}{4}$、$\frac{6}{8}$以及$\frac{2}{2}$节拍的乐曲中。但在临近终止处，则常打破基本节奏型使和

声节奏稍为紧密。

例 6-6

莫扎特《主题与变奏》

Andante grazioso

p

和声节奏:

fz p

第三节 和声节奏与旋律

旋律进行中，由乐音时值长短所形成的节奏，灵活而多变化，和声节奏不可能也不必要跟旋律节奏一致。

富有表情而表现细致的旋律，基本上随旋律音的和声内涵决定和弦的更换，和声节奏可稍自由，但仍有规律可循。如例6—6开始处，旋律徐缓，和声节奏稍宽长；靠近终止处细致而富有表情的进行，和弦更换也就紧密些。同样的情况可参看例4—5舒曼的《梦幻曲》。

下例的和声节奏安排是根据旋律的节拍位置而做的细致的切分处理。

例 6-7

Adagio, con molto espressione (♪=72)

舒 曼《主题》

cresc.

和声节奏：

音多而活跃的旋律，除了随旋律的和声内涵决定和弦的变换以外，仍然可以结合小节和节拍的规律形成和声自己的节奏。这时，旋律中一部分音作和弦外音处理，和声节奏必然疏于旋律节奏。
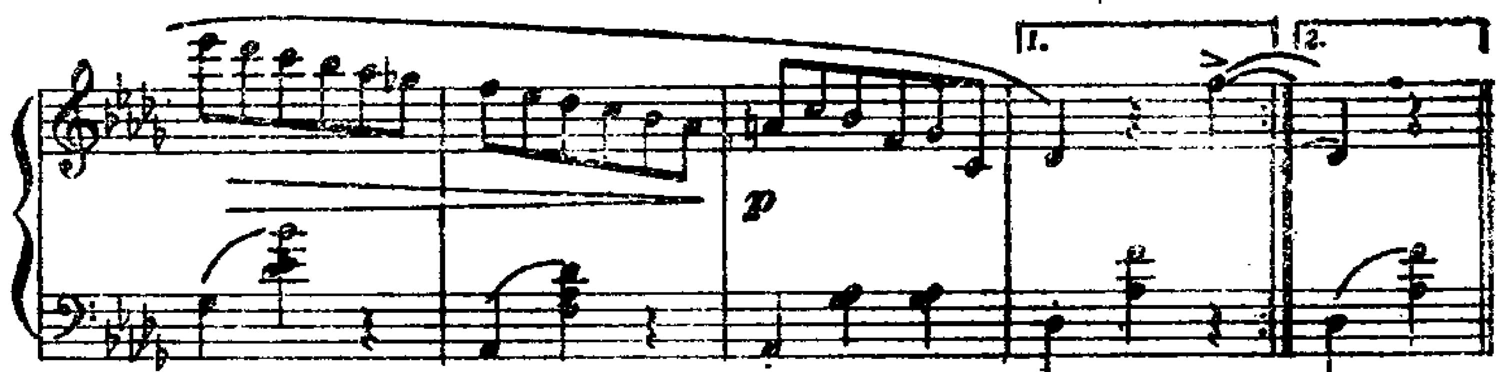
例 6-8

肖 邦《圆舞曲》

cresc.

poco rf

dim.



上例不管旋律节奏多么紧密，和声节奏仍以每小节一次的变换，保持其圆舞曲体裁的特点。

第四节　和声节奏类型

我们不妨把那些在小节强拍（以及次强拍上）变换和弦的和声节奏，称为“常用”的适中的基本型。
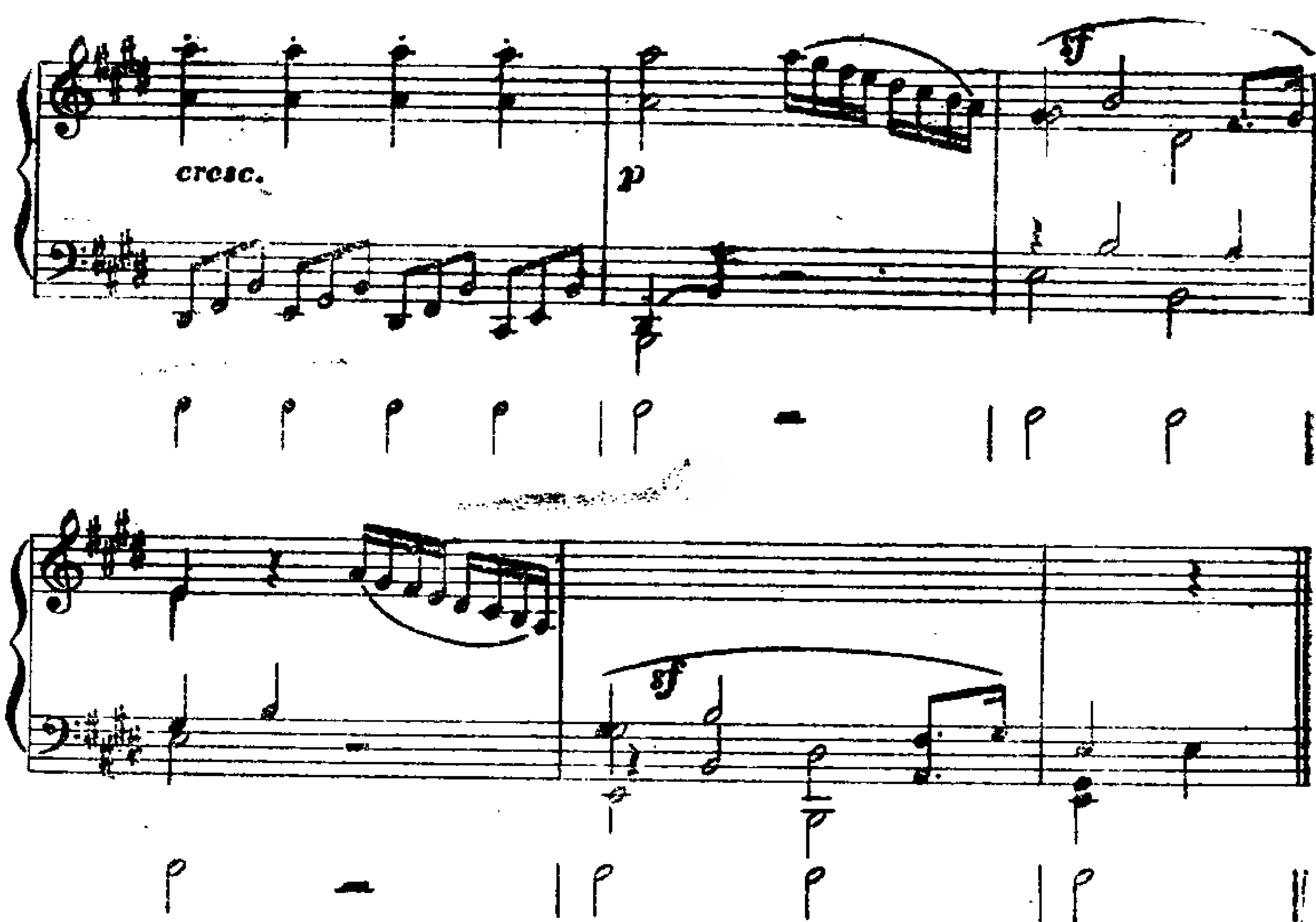
对于那些在弱拍也做和弦变换，甚至每拍都在变换和弦的和声节奏，可称为“紧密”类型。这种类型的和声节奏在较快的速度中，动力较大，见下例前四小节：

例 6-9

Rondo Allegro comodo　　　　贝多芬《奏鸣曲》

p

和声节奏：



对于那些一个和弦延长几个小节，甚至更多小节的和声节奏，可视为“宽疏”的类型。

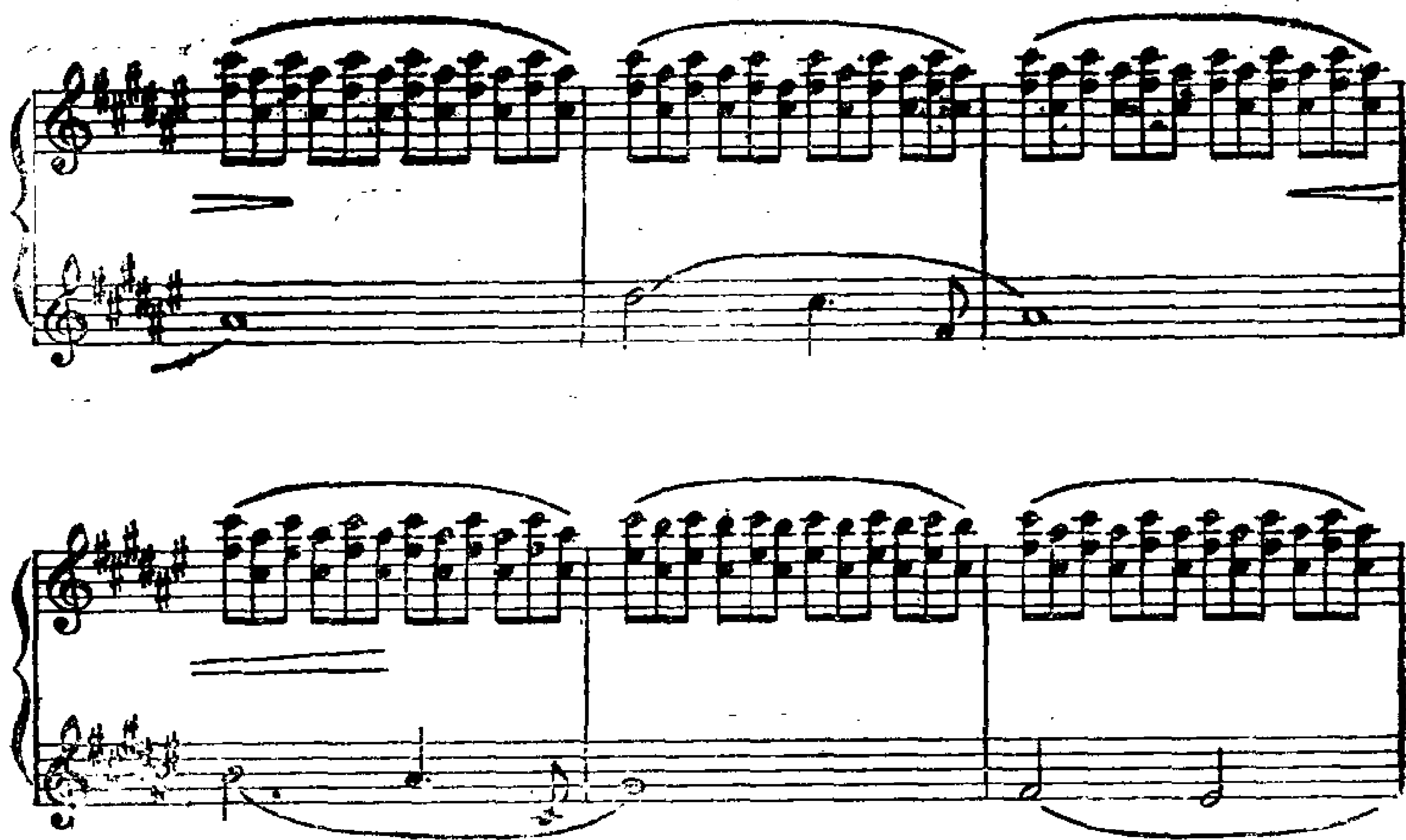
例 6-10

Andante

鲁宾斯坦《肖像画》

p

cantabile

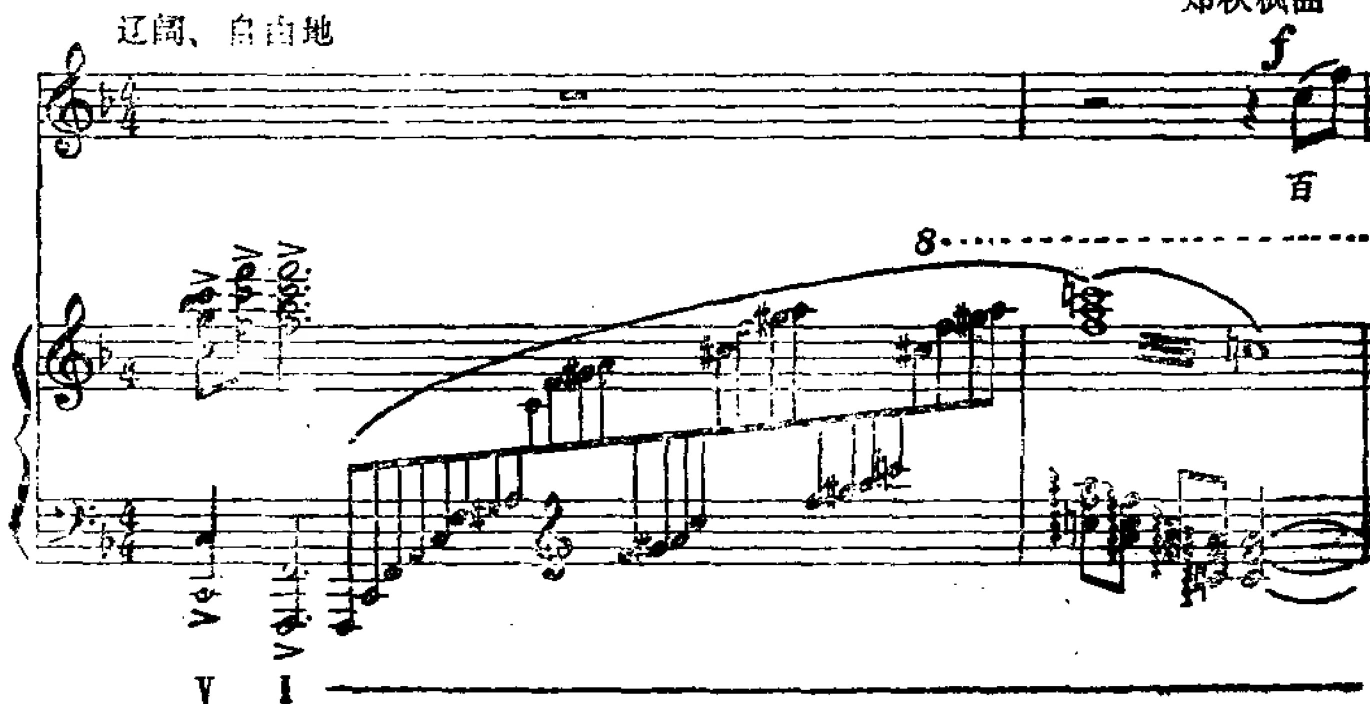


上例高声区恒定的和弦背景，和声节奏悠长(达九小节)，适于表达某种特定的意境。

此外还可见到有一些极端的和声节奏，“甚密”的以及“甚疏”的类型。例如小提琴协奏曲《梁祝》的前奏，描写春色如画的场景，仅用一个和弦衬托着优美如歌的长笛声就能奏效。下例实际演唱时，节拍较为自由，和声节奏比较宽疏。

例 6—11

《我爱你，中国》瞿　琼词 郑秋枫曲



灵 鸟 从 蓝 天飞

Ⅳ

过，我 爱

Ⅰ Ⅰ

你，中 国！

Ⅰ Ⅴ Ⅰ

反之，在一些激烈的炫技性片段中，较长时间内每拍更换和弦，容易形成甚密的和声节奏。下例的表情提示是 Agitato，意即激动且有不安宁和狂暴之意。当然，后半段节奏性的织体写法也很重要，加强了表达。

例 6-12

拉赫玛尼诺夫《序曲》

f

cresc.

f

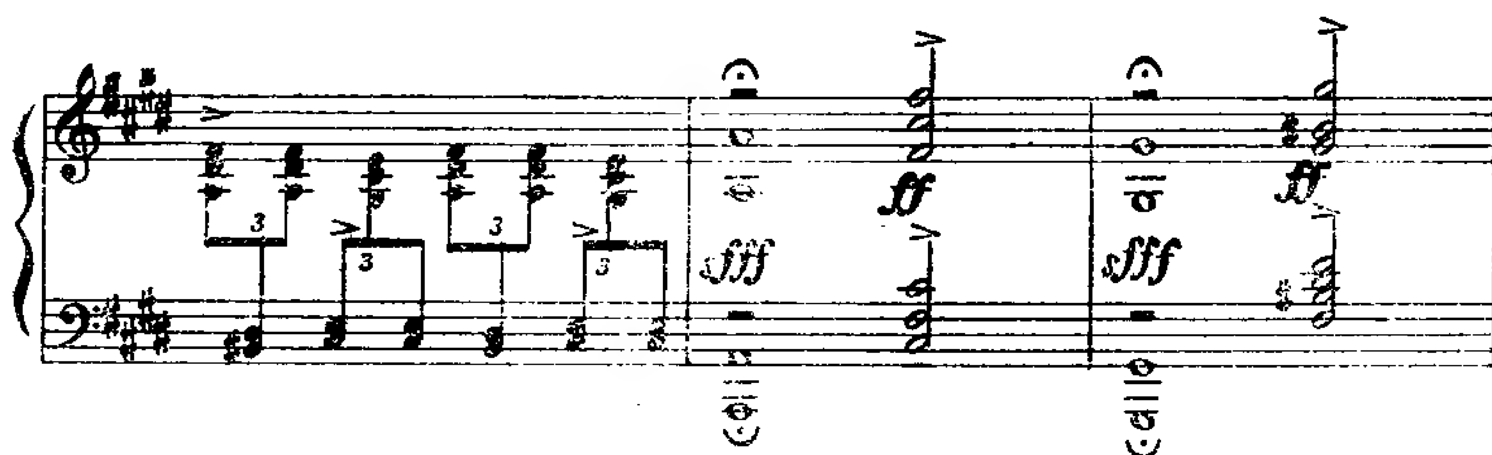
ff

Ⅶ—Ⅰ

(Ⅶ)→Ⅳ

poco et

poco cresc.



随着旋律音的和声内涵而变换和弦，形成长短疏密相间的和声节奏，可作为“混合”类型。参见例4—5舒曼《梦幻曲》的和声节奏。

第七章　和声节奏与乐曲的体裁风格

前一章我们阐述了和声节奏与节拍、小节、旋律等的基本关系。但在实际使用中，还必须从乐曲的体裁风格、速度、表现内容以及所在的曲式位置等方面进一步综合考虑。

第一节　一般通俗体裁乐曲的和声节奏

中等速度的抒情曲、舞曲、进行曲、通俗歌曲等乐曲的绝大部分片段，大都采用合乎小节节拍关系的基本和声节奏型，只是在终止处、高潮处、过渡段等位置，增加和声节奏的紧密度，以突破单一，增加发展动力，促使终止形成等。

下例庄严、中速的国际歌，开始八小节都是在小节的强拍上作和弦变换。第九小节起，除乐句终止外，许多小节在次强拍上也变换和弦，和声节奏稍趋活跃，但仍属常规方式，直到最后结束。这类和声节奏处理，可作为一般进行曲的参照。

例 7-1

庄严、雄伟

比尔·狄盖特《国际歌》

f
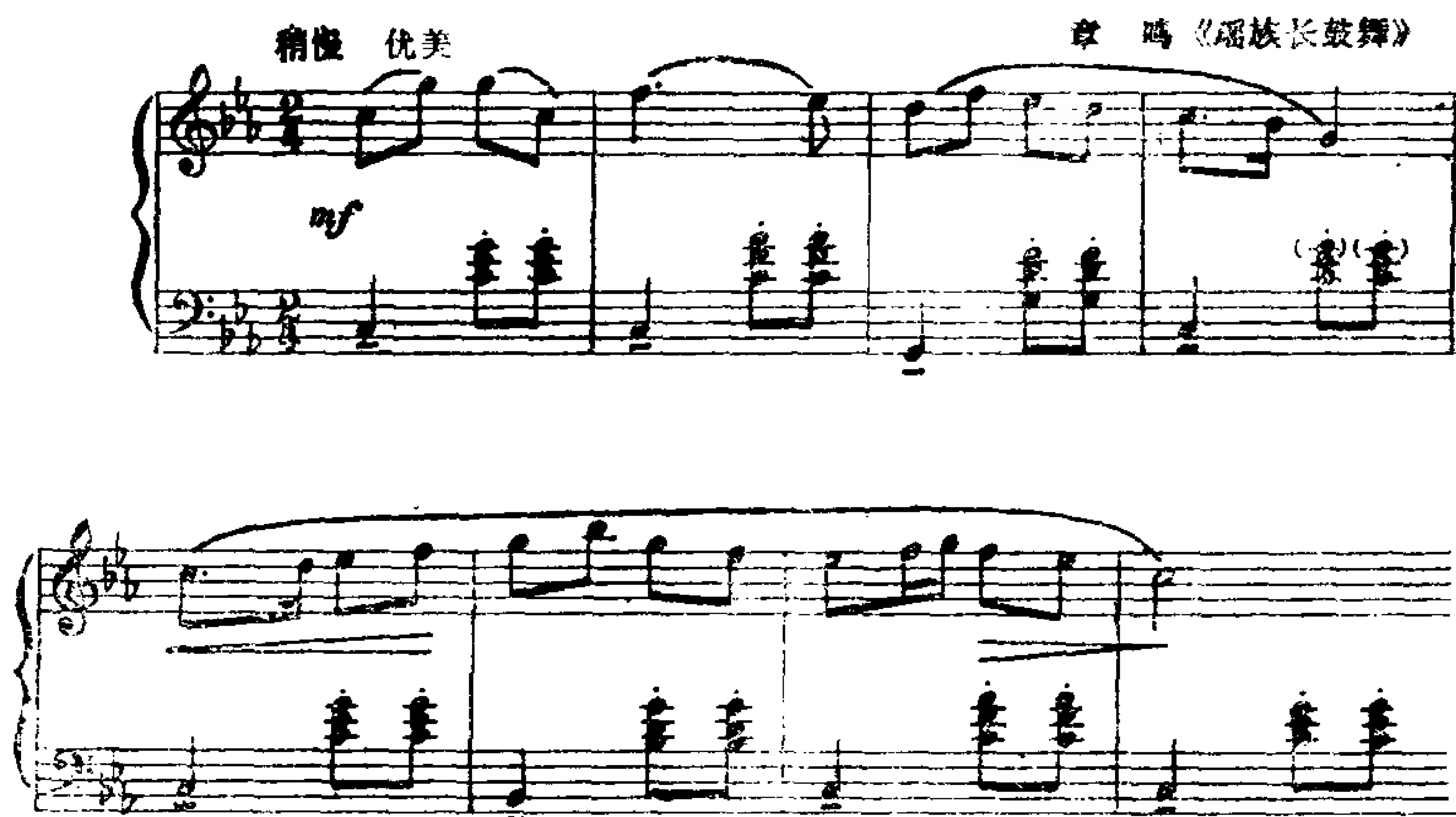
和声节奏：

8

（以下略）

下例稍慢的民俗舞曲，始终保持每小节一次的和声节奏。

例 7-2



民间通俗的舞蹈性乐曲，大多采用单纯的和声背景，非常宽而长的和声节奏。如前章例举的《鸽子》(例6—4)，西班牙的《哈巴涅拉》，罗马尼亚快速的《霍拉舞曲》等，一个和弦可以拖长达十多小节，当然伴奏的节奏音型此时有着突出的表现作用。

快速圆舞曲某些段落的和声节奏也有这种宽长的倾向——同一和弦拖长许多小节。但毕竟圆舞曲经过了不少音乐大师的辛勤耕耘，使它比一般民俗舞曲的表现更为丰富，因此和弦变换亦较细致，在许多段落中常保持着每小节一次的和声节奏(见例6—8)。

下例速度并不太快，但每拍都在改变和弦，也许是出于表现游击队员机警、灵活的性格。

例 7—3

Allegretto moderato 中庸的小快板 《游击队歌》贺绿汀词曲

我们 都是神枪手，每一颗

子弹消灭一个仇 敌；我们 都是飞行军，那怕那 山高 水又深。 在

第二节 慢速乐曲的和声节奏

慢速而表达深厚感情的乐曲，悲伤的乐曲以及套曲中的慢乐章，大多处理细致，以表现深刻的内容。它们常用短而密的和声节奏，甚至每拍都在改变和弦。

下例这首序曲为了表现送葬行列的哀伤、肃穆以及人们内心的复杂感情，每拍都在改变和弦。

例 7—4

肖 邦《前奏曲》

Largo

ff

p

pp

cresc.

奏鸣曲慢板乐章的主题乐段，处理常较细致，和声节奏往往细分。但在其后的有些段落，却引入较宽舒的和声节奏，用以对它前面主题的精细处理作稀释、展开（谱例见例8—24）。

一般慢速旋律的细致处理，还可参看例6—7《主题》，例4—5《梦幻曲》。慢速而平稳的旋律进行，如果用和弦式的织体写法，和声节奏基本上与旋律节奏一致。

例 7-5

Tempo I. Adagio espressivo ♩=80　　舒曼《诗人的话》

pp

pp ritard.

rit.

第三节　特定体裁的和声节奏

某些特定体裁的乐曲片段，在其内容、表达方式、旋律性格、织体写法等方面都有它的特点，和声节奏也有与之相适应的特殊处理方式。

一、朗诵性的旋律，音调平易（见下例），但在节拍节奏方面却突破了通常的模式，如下例第②、⑥、⑪小节的句尾切分停顿，$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$的节拍交替，加强语气的句首延长（𝄐）等。

例 7-6

Parlando

上例的和声节奏已脱离了节拍的规律，和弦的变换似乎是随“语气”而定，有时加强支持语气重音，有时则作为节拍的垫补，如第⑤、⑥小节，第⑩、⑪小节等处。不过大体上仍符合一般规律，即乐句开始处的和声节奏拉长，终止处和声节奏较密。

以上的处理方式，常可在歌剧的宣叙调、散板唱段，器乐的散板前奏（例6—11）中见到。

二、加重每个旋律音的写法

贝多芬《悲怆奏鸣曲》的引子〔例5—11（a）〕，具有严竣而郑重的宣叙性格；下例《重大事件》，要强调每个音的分量。这两个例子都采用了和弦式的写法，和声节奏跟旋律节奏完全一致。

例 7-7

Allegro deciso (♩=132)　　舒　曼《重大事件》
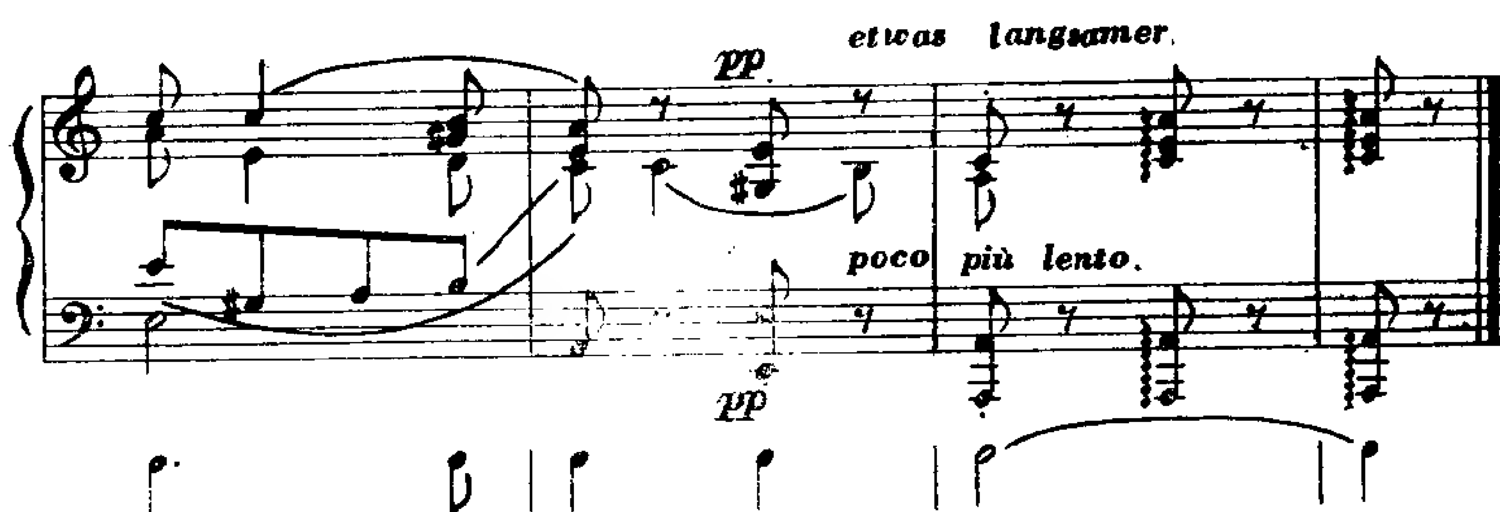
三、在一些复调化的织体中，各声部都着重于旋律的流动，节奏交错，和弦随着旋律的流动而变换，以致形成不规则的和声节奏。

例 7-8

Andantino, assai affetuoso. (♩=66)

p *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *sf* *sf*

和声节奏:



如把上例中标有＋处作为和弦外音看待，可以得出现在所示的和声节奏♩. ♪，似乎仍有其规律。但上例中不少和弦外音，也可作为和弦变换看待，这使和声节奏更是随各声部旋律音的流动而频繁变换。

四、某些特殊体裁的乐曲，如摇篮曲、船歌的部分片段，表现某种特定的意境，和声节奏也常常固定音型化，并且较为舒展，参见肖邦《摇篮曲》及下例：

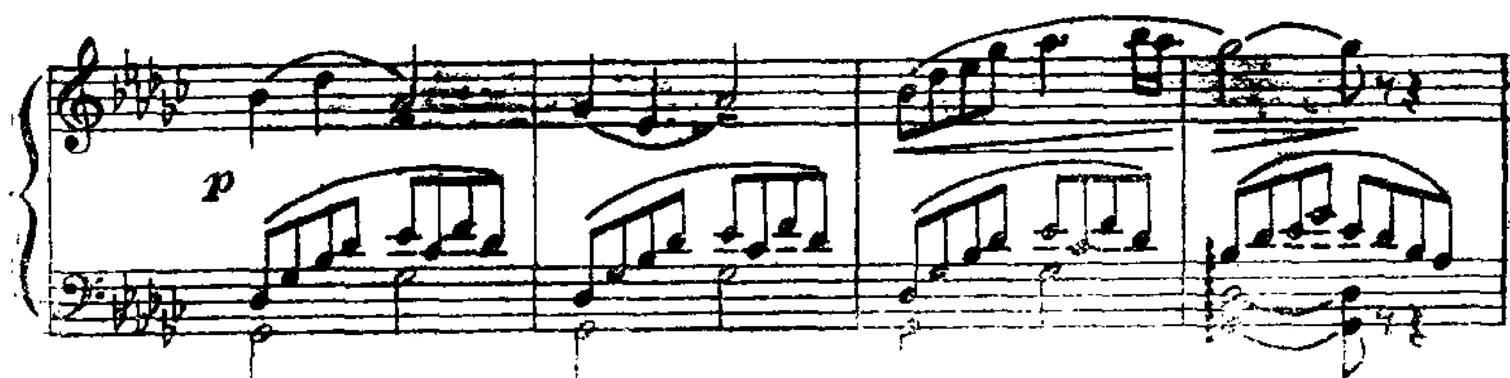
例 7-9

伊林斯基《摇篮曲》

Poco Andante

p

和声节奏音型:



五、配合精雕细刻的主题，常有特殊的和声节奏型。

例 7-10

贝多芬《钢琴奏鸣曲》

Andante

p

mfp

mfp

和声节奏：

和声节奏只是和声的表现因素之一，须要与织体写法、和声语汇相配合，才能准确地表情达意。比如宽疏的和声节奏，一般表达舒坦、壮阔、平易的形象，但如果采用快速的和声音型，复杂的和弦，仍然可以表现激烈、不安的情绪。又比如紧密的和声节奏，在较快速的片段中，可以表现激动、热切或者不安的情绪，但如果采用复调化的织体或音阶式的写法，以及平易的和声语汇，则可以产生自然流畅的效果。

以上只是对和声节奏作一些基本的提示，在实际创作过程中，更需视当时的旋律性格、织体音型、和声语汇、乐曲体裁以及曲式部位而定。

第八章　乐句、乐段的和声

和声的应用，常常与曲式结构有着密切的关系，而且和声也常常是形成传统曲式结构的重要因素，在划定曲式界限上起着重要作用。因此，在以下几章中，要联系曲式结构来研究和声的应用。

第一节　基本曲式结构

传统曲式结构中，乐段、乐句是表达乐思或陈述主题的基本单位，它们也常常是较大曲式的一部分。在小型乐曲中，乐段也可以独立完成其结构功能，构成一首小曲，如民间歌曲、舞曲、分节歌等等。

乐段常由几个乐句组成，最通常而简单的情况是由一个上句连接一个下句构成。当然还有多个乐句组成的乐段。

乐句或乐段的上句、下句，其内部大多又可分解成短句（乐节），短句之内则是由音程、节奏等要素构成的动机（乐汇)。

和声作为支持曲式结构的重要因素，因而也有乐段、乐句、短句等的不同和声处理，以满足这些结构上的需要。

下例可以帮助我们对和声在乐句、乐段中的应用，取得一个概貌性的了解。

例 8-1

莫扎特《钢琴奏鸣曲》

乐段上句

第一短句　　第二短句　　句间连接

Andante

p

I — V

和声短语

I — IV — V，连接用上拍和声

上句收束，半终止

乐段下句

第三短句　　第四短句

f

I_6 — II_7 — I　V^4_3 — $^6_5$ — 7　I　II_6 $\frac{K}{V}$ — I —

开始和声短语的变化重复

乐段收束，全终止

上例速度较慢，一小节可作两小节计算，由此可以得出一典型的乐段结构，并简要提示和声在各结构位置上的应用方式，图示如下：

	乐段			
结构：	上句		下句	
	第一短句	第二短句	第三短句	第四短句
旋律：	动机陈述	对比、变化	动机重复	收束性进行
伴奏：	音型伴奏	音型保持	音型保持	音型改变
和声进行：	1. I V	2. I IV V	3. I V	4. I II $\frac{k}{V}$ I （注）
应用方式：	和声短语	上句半终止；	短语变体重复	乐段收束全终止。
和声结构功能：	陈述	变化	变化重述	收束
	a	b	a	c

注：和声进行只标出和弦的音级，省略其转位标记，以突出和弦的选用。

第二节　短句的和声

在主调音乐的写作中，作曲家在创作旋律的同时也考虑了它的和声背景，而一支旋律通常也隐含着内在的和声，可以有多种处理，这就需要根据其所处的曲式地位而做出抉择。

乐曲开始处的短句（乐节），常包含着主题动机中的各个特征（例如由节奏、音程所构成的旋律形态特征和由和弦进行、伴奏音型所构成的和声背景等特征），以及这些特性乐汇的相互结合、变化和连接运行。因此，短句可以说是具有一定完整性的最小结构单元。

由动机组成的短句（乐节），仅仅是一种停顿，乐意未尽尚须继续在前进。为适应短句这种曲式功能的需要，和声上常常是采用只包含二三个和弦的连贯进行（有时只用一个和弦），构成和声短语。

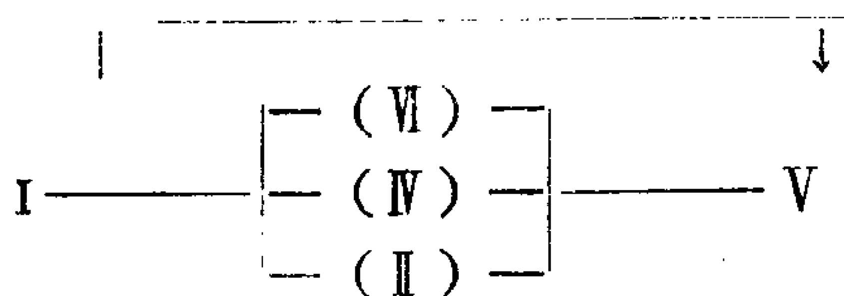
和声短语在调性需要明确的乐曲开始处，常用有主和弦参与的和声进行，用两个和弦构成的和声短语，可以是Ⅰ—Ⅴ，Ⅰ—Ⅳ以及较少运用的Ⅰ—Ⅵ，Ⅰ—Ⅱ，Ⅰ—Ⅲ等；或者用它们的逆行Ⅴ—Ⅰ，Ⅳ—Ⅰ等等。

三个和弦的和声短语，可用以上两个和弦的模式，加以扩充。例如：

（1）Ⅰ—Ⅴ可以插入Ⅳ、Ⅵ、Ⅱ等成为Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ，Ⅰ—Ⅵ—Ⅴ，Ⅱ—Ⅲ—Ⅴ等模式。

（2）Ⅰ—Ⅳ可以扩充为Ⅰ—Ⅲ—Ⅳ，Ⅰ—Ⅵ—Ⅳ等模式。

这里重要的是最后的停顿和弦。如果最后停顿和弦相同，在和声逻辑上则有相同的意义，上述短语（1），都是从Ⅰ走向Ⅴ。



只不过有着不同的途径，不同的润饰而已。

和声短语可以停顿在任何音级和弦上，并可停在任何拍位（不论它们是处于强拍或弱拍），以顺应尚须继续进行的要求。

有时和声短语也可以用四个或更多的和弦组成。例如可以把Ⅰ—Ⅴ原型再次扩张成为Ⅰ—Ⅵ—Ⅱ—Ⅴ，Ⅰ—Ⅳ—Ⅱ—Ⅴ，Ⅰ—Ⅲ—Ⅵ—Ⅴ，Ⅰ—Ⅲ—Ⅳ—Ⅴ等等。

在和声逻辑上重要的是开始及结束的和弦，而过程中的和弦常常只起修饰和改变功能倾向的作用。

上述三四个和弦组成的和声短语，已能充分满足短句的需要，有些可以说已是和声进行的一些成语，经常出现，例如：

（1）Ⅰ—Ⅵ—Ⅱ—Ⅴ，Ⅳ—Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ。

（2）Ⅰ—Ⅲ—Ⅵ—Ⅴ，Ⅴ—Ⅵ—Ⅱ$_6$—Ⅰ。

上例中的后半句是前半句的模进或逆行。若经过合乎逻辑的节拍安排，基本可以满足乐句的需要。为旋律配和声时，要看旋律的和声内涵是否适用某些和声成语。因此，在主调音乐（和声风格）的创作中，在写作主要旋律的同时，一定要考虑主题旋律发展变化的和声背景。

下例是奏鸣曲开始的主题，在和声应用中显示了和声短语在一定曲式地位的处理方法。

例 8—2

Allegro con brio

贝多芬《钢琴奏鸣曲》

短句 1

短句 2

p

I V V

和声短语: 原型

逆行

短句 3

tr

p

sf

I I V I V

交并与重迭

收束句

连接

短句 3 的重复及收束

sf

I II V I *sf* I V

全终止（不完满）

sf *sf* *sf* *sf* *ff*

I V I II_9 K_4^6 V_7 I

加强全终止

上例中短句2的和声，采用短语原型Ⅰ—Ⅴ的对仗形式（逆行）Ⅴ—Ⅰ。短句3则采用加密的和声节奏及前面短语的交并与重叠。收束句用不完满的全终止。最后收束句（短句3的重复）是用重属II_9及K_4^6加强的完满全终止。

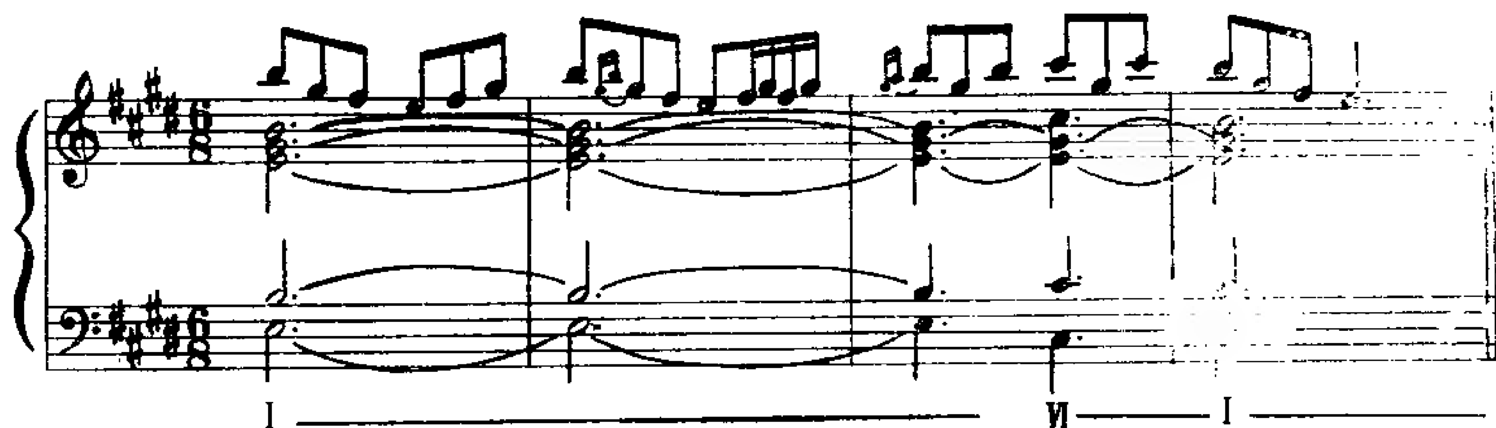
第三节　和声短语的扩张与变化

最简单的和声短语，可以用种种办法变化、扩大，以修饰其进行过程，并延长其控制范围。

单一和弦可以用作旋律的和声背景支持。在单一和弦的进行中，也可以用插入另一和弦的方法加以扩充，用以丰富过程，肯定并揭示该和弦的地位与作用。例如，单一的Ⅰ——可以插入Ⅴ、Ⅵ、Ⅳ等等，成为Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅳ—Ⅰ，Ⅰ—Ⅵ—Ⅰ。下例即为Ⅰ—Ⅵ—Ⅰ：

格里格《培尔·金特》第一组曲

例 8-3



两个和弦的和声短语，用插入和弦的扩充办法，成为三四个和弦的进行，已在上一节中阐述过，这里不再复述。

在短句内部，或在几个短句范围内，动机可能重复出现，并有所变化发展。此时和声则应该给以支持而作相应的变化，以满足音乐进行的需要。如果和声有所变化，旋律音也可以作相适应的改变调整，但往往保持动机原来的轮廓。比如以Ⅰ—Ⅴ短语为

例，变化扩充办法可以有：

一、换用和弦

（1）改变后和弦，即出发和弦Ⅰ相同，但到达另一级和弦。在旋律音改变不多的情况下，可换用同功能组的Ⅲ、Ⅶ、Ⅲ，见下例（a）、（b）。

稍稍调整一下旋律音，可以到达Ⅵ、Ⅱ、Ⅱ等音级的和弦，见下例（c）、（d）。

例 8—4

(a) Ⅰ —— Ⅴ (b) Ⅰ —— Ⅲ

(c) Ⅰ —— Ⅱ−7 (d) Ⅰ —— Ⅶ7

上例（d）的第二小节旋律方向已经改变，但保持了原来的节奏型。

（2）更换前和弦Ⅰ，用Ⅵ、Ⅵ、Ⅲ、Ⅱ等替换。

例 8—5

(a) Ⅵ —— Ⅴ (b) Ⅱ —— Ⅴ

(c) Ⅲ —— Ⅴ

（3）改用另外的和弦序进，或用模进。

例 8—6

（a）

Ⅵ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅲ → Ⅵ → Ⅱ Ⅴ

（b）

Ⅱ Ⅲ Ⅵ Ⅲ 前式模进：♭Ⅲ Ⅳ7 ♭Ⅶ Ⅳ7

上列手法用在练习性的结构中。

例 8—7

动机原型 重复型 （和声变换）

Ⅰ V_7^{13} Ⅵ （Ⅱ） Ⅵ7 Ⅲ7 Ⅳ7

和声在Ⅰ、Ⅴ以外的音级上进行

展开型

Ⅱ7 Ⅲ7 Ⅵ Ⅶ V^3 $Ⅱ_5^6$

二、丰富过程

在Ⅰ—Ⅴ中插嵌另一些和弦。

（1）改变弱拍和声：在不改变旋律音的情况下，弱拍部分换用另一些和弦。

例 8—8

Ⅰ———————————Ⅴ

Ⅰ——————— Ⅵ ——Ⅴ

Ⅰ——— Ⅲ Ⅵ Ⅴ

Ⅰ———————— #Ⅳ7 Ⅴ

如果将弱拍旋律稍作调整，改变和弦的可能性更多。

例 8—9

(a)

Ⅰ —— Ⅳ —— Ⅴ

(b)

Ⅰ Ⅲ$_7$ Ⅳ Ⅴ

(c)

Ⅰ —— 6 Ⅶ$_7$ Ⅱ Ⅴ

(d)

Ⅰ —— 2 Ⅳ Ⅱ Ⅲ

（2）在Ⅰ的过程中，使用它的转位以及插入经过和弦或辅助和弦等，使原过程丰富活跃。

例 8—10

Ⅰ —— Ⅰ$_6$ —— Ⅴ ——

Ⅰ —— Ⅴ$^4_3$ Ⅰ$_6$ Ⅴ ——

Ⅰ —— Ⅳ Ⅰ$_6$ Ⅴ ——

Ⅰ Ⅵ Ⅳ Ⅰ$_6$ Ⅴ ——

Ⅰ Ⅱ$_7$ Ⅶ$_7$ Ⅰ$_6$ Ⅴ ——

Ⅰ Ⅱ$_7$ Ⅴ$_2$ Ⅰ$_6$ Ⅴ ——

（3）增加前缀与连接过渡和弦，以及始止过程的加饰等。

例 8—11

（前缀） （连接） （加饰终止过程）

（Ⅴ） Ⅰ —— Ⅴ$^4_3$ Ⅰ$_6$ Ⅴ ——（Ⅴ$_2$） Ⅰ$_6$ Ⅱ Ⅴ Ⅰ (—7)

和声基础：Ⅰ —— Ⅴ， Ⅰ —— Ⅴ —— Ⅰ ——。

乐曲主题开始的和声短语，具有和声动机性质，其内在的潜力需要用种种办法变奏、嵌插丰富，甚至衍变为相似的其他进行，以适应乐节发展的需要。

如果能熟练地掌握以上种种可能的变化手法，必然大大有助于培养丰富的和声创造力。当然，在创作中并非和弦用得越多就越好，相反有时平易简明的和声进行更适于表达。这取决于当时的曲式地位、乐曲的体裁、音乐语言的平易和复杂等因素。

第四节 单乐句的和声

单乐句结构，或者说作为较大曲式开始部分的主题乐句①，常由几个短句组成，末尾有一个明确的收束。和声则由相应的和声短语以及走向结束的终止式完成，以表达相对完整的乐意。

在这类乐句的开端部分，常常是两个相似的短句，如果第一短句是在主和声②上进行，那么第二短句可在属和声上进行，但保持旋律相似的轮廓。这种情况在曲线上称做“短句的重复”。

例 8-12

贝多芬《钢琴奏鸣曲》

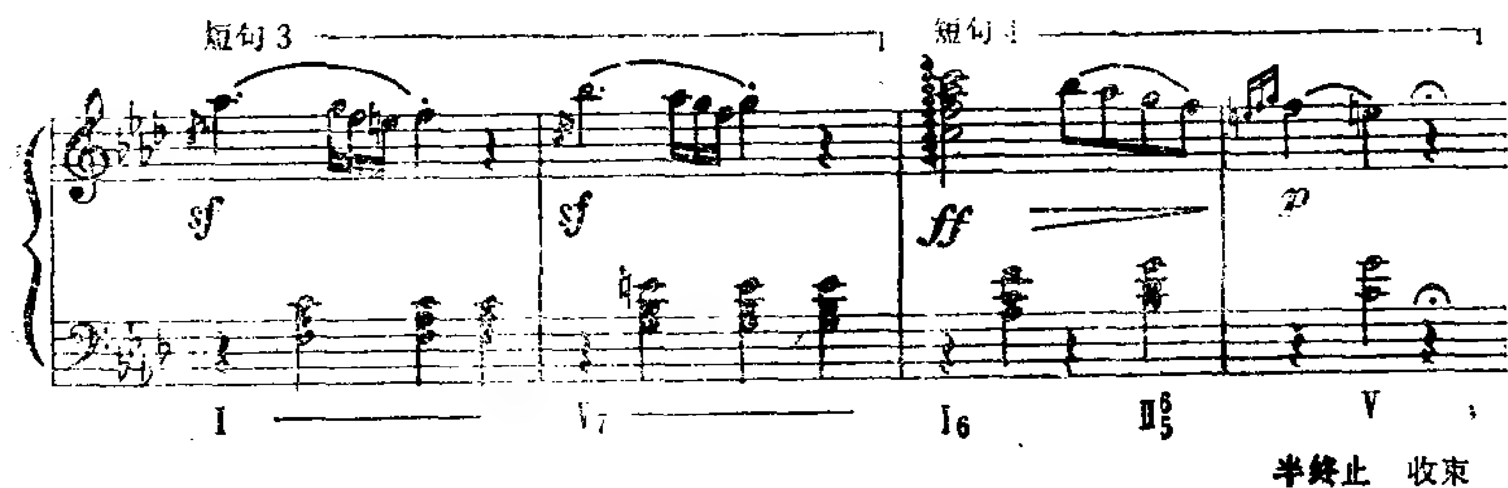
Allegro 短句 1　短句 2

p

[f]: I　V7

①这类单乐句在有些曲式理论中称做“不分句的乐段”。

②“主和声”、“属和声”的含意，是指以主和弦或属和弦为核心的和弦进行。



因此，如果开始短句在：

I ——

I —— V

I —— V —— I

I —— IV

I —— I

重复时可用：

V ——

V —— I

V —— I —— V

V —— I

V —— I 等等。

上列前三种方式，是V与I的对应互换，宛如诗句的对仗，用另一语气再表明主题乐意，并对应地构成相对的逻辑关系。当然两短句的旋律轮廓相似，节奏及伴奏音型一致，均起着统一相联的作用。

上列的后两种方式，用互换未尝不可，但从曲式上明确调性的需要，短句重复时用V—I更为可取。

例 8-13

Tempo di Menuetto　　　　海　顿《主题与变奏》

mf cantabile

短语：I ———— II　V ———— I

V　I　IV(V)　V　I　V

上例短句也可作为主、属对仗的变体形式：I—II，V—I（T—DD，D—T）。

例 8-14

Largo, con gran espressione　　　　贝多芬《奏鸣曲》

p　*sf*

I — V　V — I　I — II　II — V

短句 1 ————　短句 2 ————

sf

(+)　IV　V　I

短句 3 ————　短句 4 ————

上例短句1、2内部均用对仗乐节构成。不过短句 2 达到了更远的重属关系Ⅱ，且Ⅱ—Ⅴ又是前短句Ⅴ—Ⅰ的移位，保持了主——属和声的对换关系。分析如下：

	短句1：Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ	短句2：Ⅰ—Ⅱ—Ⅴ
功能分析：	T—D—T	T—DD—D
和声逻辑意义	⟶T	⟶D,

如果以上论述的是乐句前半部分，目的是陈述主题——初述与重复。那么接着的后半部分，则大多是稍事发展，继而走向终止。因之，假如让短句 3 主要承担发展的功能，那么，短句 4则以走向终止为目标。所以在短句 3 中，常见到旋律型的增扩、缩减，甚或衍变出关系较远的派生动机型，并且常以模进方式进行。

短句3的和声，可以用前面的主要和弦Ⅰ、Ⅴ开始，也可以在任何音级上开始。如果和声也用模进，必然使和声移向另一音级。

下例短句3不仅有模进，而且因此而扩充了一小节。

例 8—15

莫扎特《钢琴奏鸣曲》

Allegro

1 a a 2 a

f

短句 1 Ⅴ

短句 2

短句 3

模进

终止

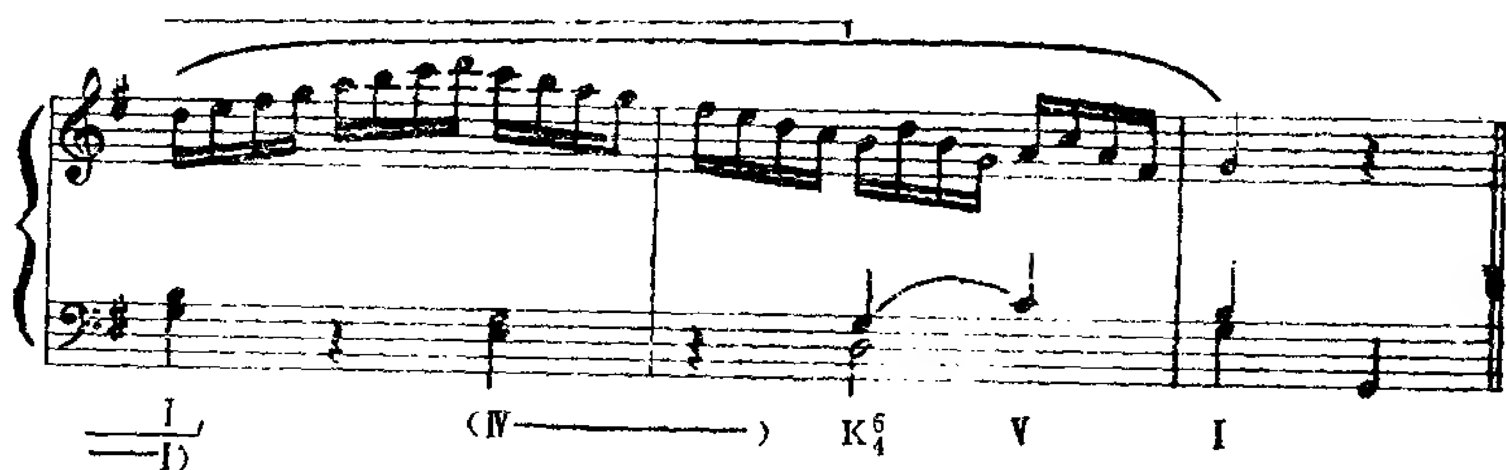
上例短句3用原先动机的紧缩模进，和声节拍也相应紧缩，因此而扩充了两小节（⑦、⑧小节），同时引入终止节奏型与结束句相连。

例 8—16

莫扎特《钢琴奏鸣曲》

Allegro

短句 3



上例短句3中，旋律的变化模进较明显，和声的模进较隐蔽。当然，模进可以只在旋律或和声局部发生，而且模进本身也可有所变化。

乐句的终止过程，旋律往往放弃或淡化前面的动机特征，产生一个有对比的终止进行，其节奏可能更为紧密，或反过来较为松弛，旋律从高点退落，用较小音程、残留动机余迹等。和声则可用稍紧密的和声节奏，并用适应其需要的全终止、半终止、变格终止，以及完全的或不完全的终止程式，结束在Ⅰ、Ⅴ或Ⅲ上。

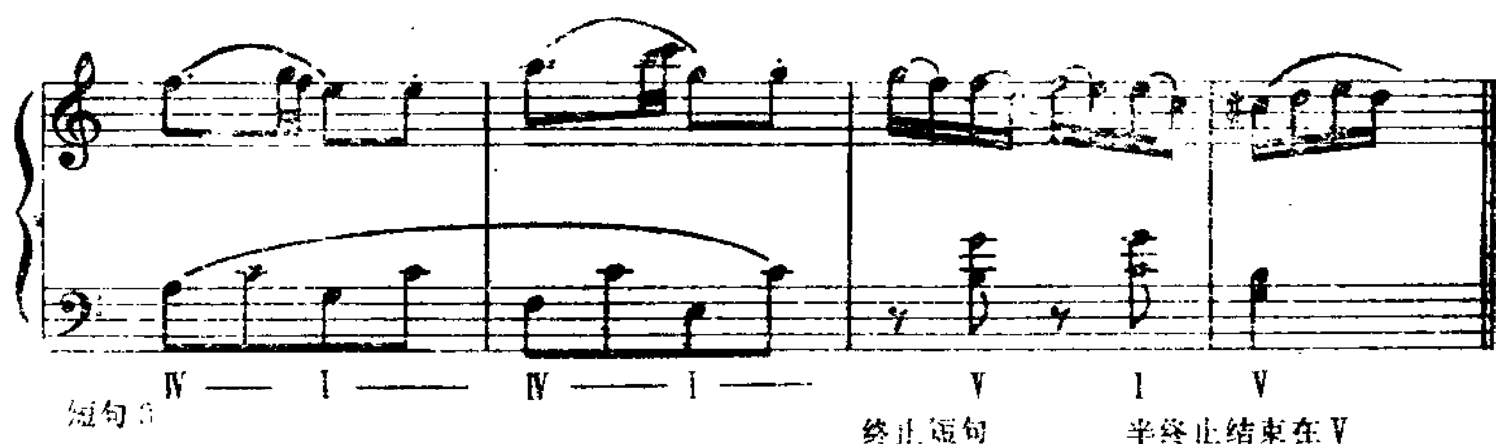
下例各短句的功能明显。可注意短句3不太严格的模进以及引入未用过的和弦Ⅳ。终止短句采用与前面形成对比的旋律形态，并以半终止结束在Ⅴ。

例 8－17

Allegretto　　　　莫扎特《钢琴奏鸣曲》

p

短句1　(Ⅴ)　Ⅴ　　短句2　Ⅰ　(Ⅴ)　Ⅴ



概括以上所论，乐句内部结构的和声处理，按它们所担负的结构功能，大致可图示如下：

小节比 结构	1. 2. 初述短句	3. 4. 重复短句	5. 6. 对比短句	7. 8. 收束短句
结构功能	陈述		展收	
和声处理	（Ⅰ）	（Ⅴ） （Ⅰ） （其他）	Ⅰ、Ⅴ延续， 其他音级 模进。	—S—D—T终止式 收束于Ⅰ、Ⅴ、Ⅲ.

这里所提出的小节数，是以中速的大多数情况而得到的约数。如果在快速节拍中，可增扩至十六小节或更多；那么在慢速节拍中可减缩为四小节（例8—1)。每个短句及整个乐句也会随音乐的陈述、展开等需要而有所增减。

每个短句或长或短，但它们在一定的曲式地段，有它特定的结构功能，循序运行。其所遵循的章法，正好与我国固有的诗歌章法——起、承、转、合相吻合。和声亦据此给予相应的处理，以使结构明晰。

第五节　乐段的和声

乐段可由两个或多个乐句组成，它们有不同程度的收束终止。乐段的上句常结束在Ⅴ上，用半终止式有时也用全终止式收

束。如果结束在其他和弦上，均呈现相对的不稳定性。

一、乐段上句的和声，在古典传统风格的乐曲以及通俗性乐曲中，只用简单而基本的和弦交替。特别是处在乐曲最开始的乐段上句，多是如此（见上节乐句和声）。其第二短句即使和声节奏较前为密，用法也多是第一短句的互换式、模进式，或是走向半终止的功能性进行。

例 8－18

Adagio　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》

dolce　p

短句1　I　V

短句2　I　V　I　V　半终止　短句3、4　I

IV　V　I　IV　K　V　I

完全终止

这个乐段的上句由短句1、2构成。短句2出现了新的旋律形态和新的节奏因素，和声节奏也稍密于前，但仍是Ⅰ、Ⅴ的交替。

短句2还要完成整个上句的收束（简明的半终止，收束在V）。

由上例也可看出短句2常带来一些新的因素：节奏稍频，旋律中出现对比因素，然后接以收束性旋律进行，如减少音符，降落下行等，来完成上句的终止。

例 8—19

Rondo
Grazioso

贝多芬《钢琴奏鸣曲》

短句1 I —— V

短句2 I V I IV K V 短句3 I6 V

属调E：I

VI K（V） II V

II 短句4 K V I

属调全终止

上例短句2也出现了新的节奏对比因素，旋律外廓似短句1的压缩，伴奏形态起连贯统一作用。上句以较完全的和声进行 I —

V－I－Ⅵ－$\overset{K}{V}$—收束于V，构成乐段的半终止。

二、乐段的下句，常是上句的重复或变化重复（包括模进）。重复多少视乐曲的简单复杂程度而异。

1．重复最多的是两句基本相同，只是最后终止不同。

例 8~20

Allegro con brio.(♩.=120)　　舒　曼《勇猛的骑手》

mf　sf　sf　sf　sf

上句：I　+　V　+　I　V　下句：I　V　I　V　I

2．重复一般发生在下句的开始（乐段的第3短句）。此后则是乐段收束的准备和终止式。

例 8-21

Poco Allegretto e grazioso　　贝多芬《钢琴奏鸣曲》

上句：V7 —— + —— I —— V

V ——，下句：V7 —— + —— I II K V I
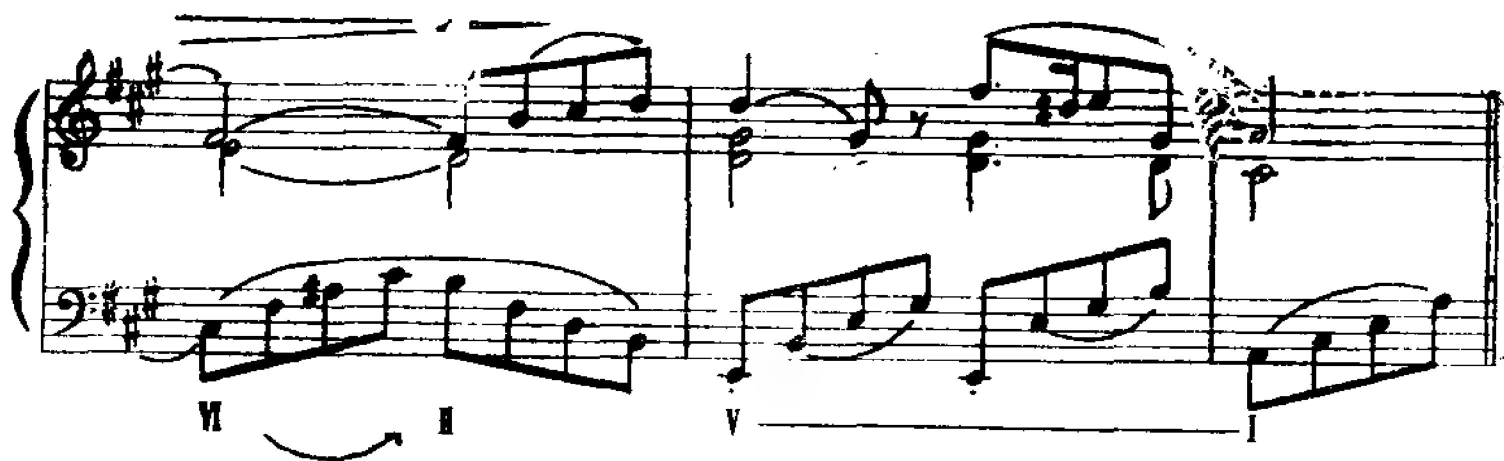
3. 如果重复的旋律不变，和声也可以有变化，甚至在下句一开始就改变原来的和声。

例 8-22

Allegro moderato　　舒柏特《钢琴奏鸣曲》

上句：I —— V —— I

V —— I　　下句：VI —— I ——

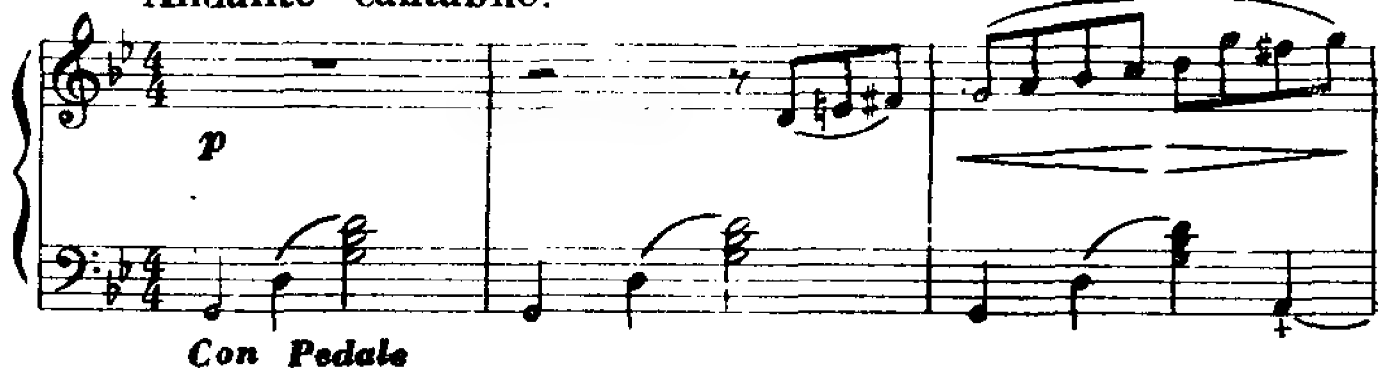


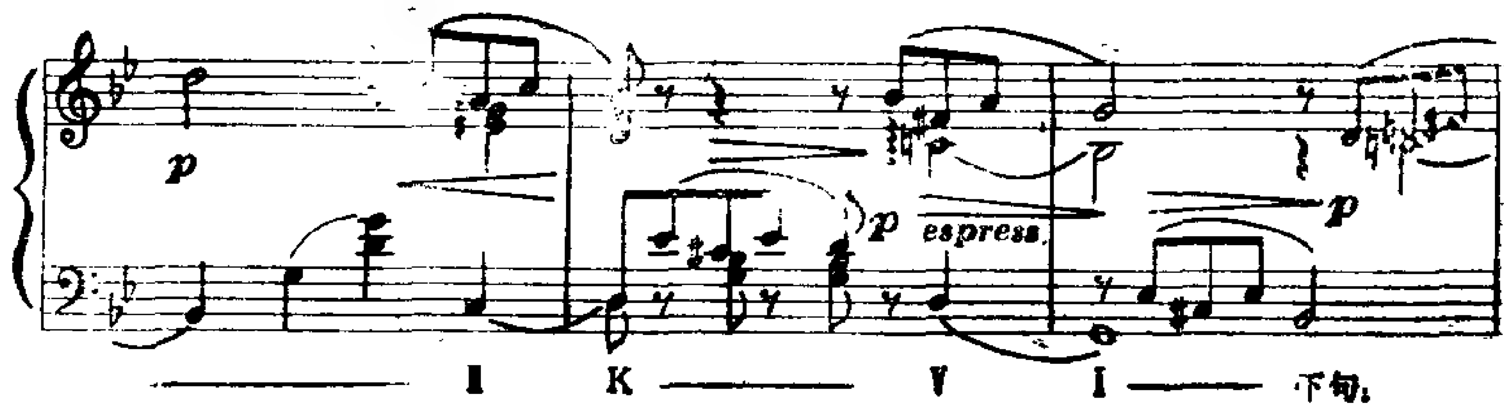
上例的下句旋律重复处，和音予以改变，并促使第六小节旋律音也作适应性的改变。
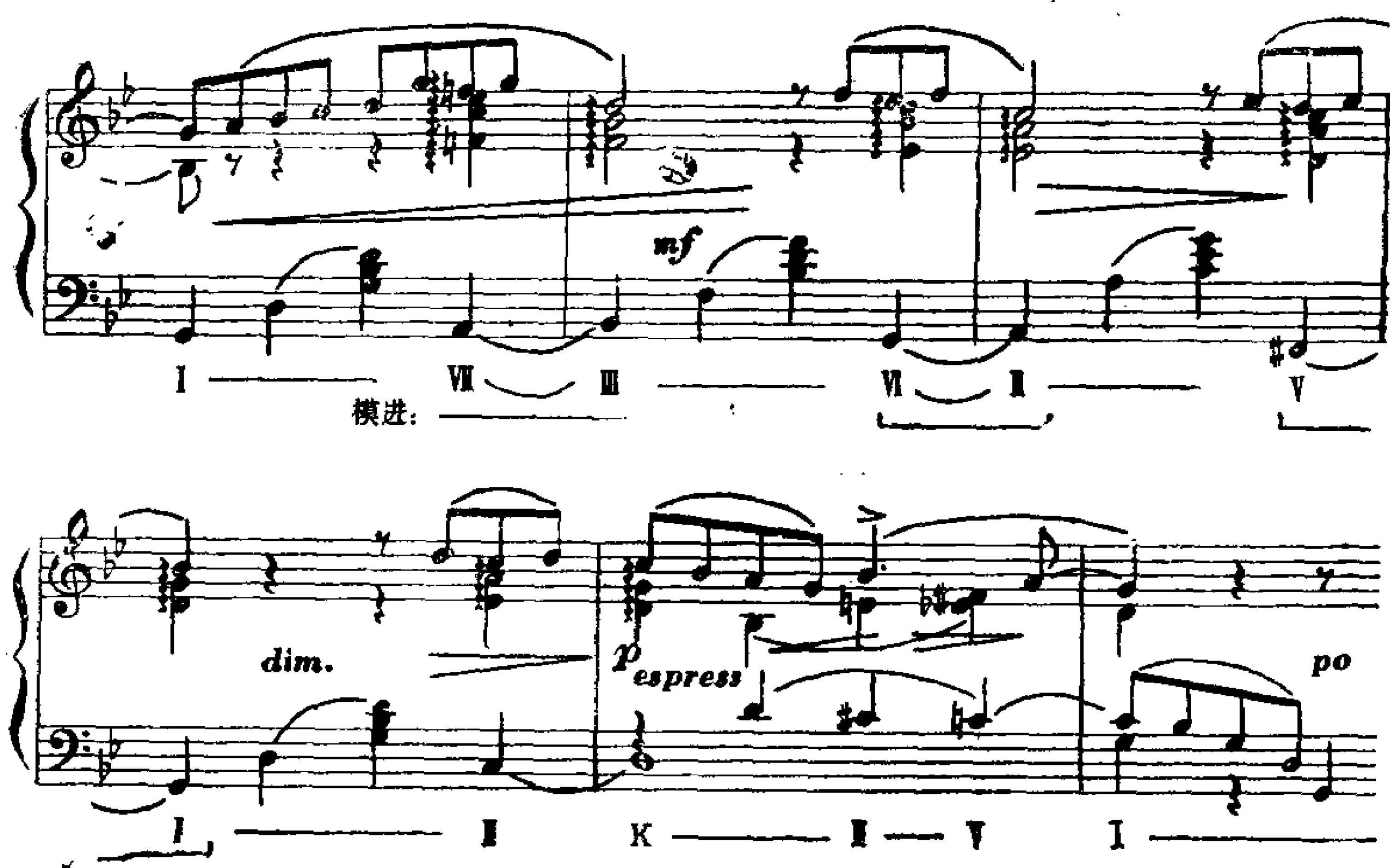
下例为小调性乐段，下句的开始重复上句相应部分（只一音相异），但和声转入Ⅲ（平行大调）。随后几次模进导致下句结构的扩张。

上、下句的终止虽然都用全终止收束在Ⅰ上，但下句的终止用重属和弦Ⅱ⁹→Ⅴ⁹加以强调。

例 8-23







乐段下句的终止，担负着乐段的结束，划定乐段的界限，因此须较上句的半终止更明确而肯定。如果收束在同一和弦，更须如此处理（参见上例及例8—19）。

旋律上的终止进行，与单乐句的最后终止相似。节奏更松或更紧，放弃动机的特征音调进行，旋律向下回落等，与前面的乐句产生对比。

和声上则是为终止做充分准备，除K_4^6及其前面的下属和声外，还可以引入重属和弦、副属和弦离调等。

乐段的终止，有两种情况：

其一，结束在主和弦上，对曲式结构给予肯定的收束支持，乐意完整，可用作较大曲式的一部分，也可作独立小曲。

例 8-24

贝多芬《钢琴奏鸣曲》

Adagio

p

上句：Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅱ Ⅴ

Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅱ Ⅴ 下句：Ⅱ↶Ⅵ Ⅱ↶Ⅵ Ⅱ↷Ⅴ Ⅰ↷Ⅳ Ⅱ

K Ⅴ Ⅰ Ⅰ Ⅱ Ⅴ Ⅰ↷Ⅳ Ⅱ Ⅴ Ⅰ

不完满全终止 终止短句重复 完满全终止

上例的上句是Ⅰ、Ⅴ的交替，只在终止时加入Ⅱ，下句则引入了Ⅱ↶Ⅵ的离调及模进，还运用了其他副属和弦及离调Ⅱ↷Ⅴ，Ⅰ↷Ⅳ。此后是终止式，由于离调模进所造成的动力，导致终止短句的重复及结构的扩张。

其二，结束在主和弦以外的和弦时，大调常结束在Ⅴ，小调则除Ⅴ外，还常结束在Ⅲ（平行大调）。这类乐段，可作为较大曲式的一部分，祈使音乐后续发展。

下例乐段终止时，旋律结束在D音上，实际转入平行大调♭B。

例 8－25

舒柏特《钢琴奏鸣曲》

Andante molto

g：Ⅰ　Ⅴ　Ⅰ　Ⅴ　Ⅱ

旋律的连接句

Ⅴ　Ⅰ　Ⅴ　Ⅵ　Ⅳ　Ⅶ　Ⅲ

♭B：Ⅱ　Ⅴ　Ⅰ

例 8—26（见插页）是一些作品中开始乐段的和声进行。为了能更简明地了解和弦之间的本质关系和传统调性和声的功能逻辑，一律没有标出和弦的转位，只标出各个和弦的音级，辅助性和弦与经过和弦也大多省略。

如果仔细观察例 8—26 所摘录乐段的和声进行，大致上可以获得以下的一些概识：

1．短句1主题的初次陈述，绝大多数用Ⅰ、Ⅴ组合的短语，较复杂一些的是在此基础上加入Ⅱ和Ⅵ。用Ⅰ—Ⅱ、Ⅰ—Ⅵ组合的短语是极少数，Ⅰ—Ⅲ是绝少的。

2．短句2是乐段中的对比因素以及上句的半终止，和声节奏稍趋活跃，并有副属和弦及运用重属和弦Ⅱ进入Ⅴ的半终止，最单纯的处理仍是用Ⅱ、Ⅳ、Ⅰ等自然和弦进行到Ⅴ，并伴有Ⅰ的

终止四六和弦K。上句终止在Ⅰ的情况较少，如果用Ⅰ，旋律多在Ⅰ的五音三音上收束。

3. 短句3作为主题短句1的重复时，如旋律未变，和声可以不变，但也可以改变。最简单的方法是用原和弦的转位。在此曲式位置，旋律常引向乐段的高潮，伴随着的和声处理是引入副属和弦，同时和声节奏也稍趋活跃，不过仍保持重复上句的基础。

4. 短句4是乐段的收束，与短句3的界限不太明显，但结构功能清晰。有时高潮点在此短句内。和声方面除运用有充分准备的全终止Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ外，还常出现副属和弦离调及活跃的和声节奏，甚至转入属调（属和弦的强化）。乐段终止在主和弦Ⅰ的情况仍属多数。

第六节　歌曲的乐段、乐句及和声

歌曲的结构常常受到歌词文学结构的影响，不可能都像上述器乐乐曲的句段那样规整。但是，也有很多歌调可以同样参照上述乐句、乐段的原则谱曲并作和声处理。

下例四句一段的歌词，用了乐段结构的原则谱曲并作和声处理。

例 8-27

《教我如何不想他》　刘半农词　赵元任曲

Moderato（♩=108）

p

rit.

rit.

引句：Ⅰ

天 上 飘 着 些 微 云，

a tempo

短句 1：I —— Ⅵ —— （I — Ⅱ ——

地 上 吹 着 些 微 风。

——）短句 2：I —— Ⅳ —— （Ⅱ）

啊 微 风

—— 短句 3：I —— I ——

吹 动 了 我 头 发， 教 我 如 何 不 想 他？

—— Ⅴ Ⅵ 短句 4：Ⅴ I Ⅱ Ⅴ I

上例的和声处理，可注意如下几点：

1. 短句1、2相互重复，只是在句尾略作语气强调，和声也用Ⅳ替换Ⅵ。

2. 短句3是变化对比部位，主要在旋律上变化展开，节奏活跃，并在“头发”处达到高潮点。和声上仍以Ⅰ为主导，但用新的短语Ⅴ－Ⅵ作停顿。

3. 短句4是终止句，用终止式和声Ⅴ－Ⅰ，Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ的反复进行，旋律由高潮点回落，节奏紧密，句子缩短。

这种乐段结构的处理模式，正符合我国诗词中起、承、转、合的规律，具有独立的结构功能。

下例是一首民歌，歌词在每句去掉一些衬词后，仍可看出是以七字句为基础，四句一段的方整结构。

例 8－28

《送大哥》 青海民歌
陈田鹤配伴奏

Allegro moderato

mp

1. 我送我的 大 哥
2. 我送我的 大 哥

mf

mp

C商 引句：Ⅰ —— Ⅴ —— 短句1：Ⅰ ——

黄　草　坡，　黄　草坡　前　黄　羊　多，
到　临　河，　临　河里　头　有　对儿　鹅，

短句2：Ⅰ　Ⅴ

一　对儿黄　羊　两　对儿角，　哎哟我的小　妹　送　哥　哥。
前　面的公　鹅　呷　呷　叫，　后　面的母　鹅　叫　哥　哥。

短句3：Ⅳ　Ⅱ　Ⅳ　短句4：Ⅰ　Ⅳ　Ⅴ　Ⅰ
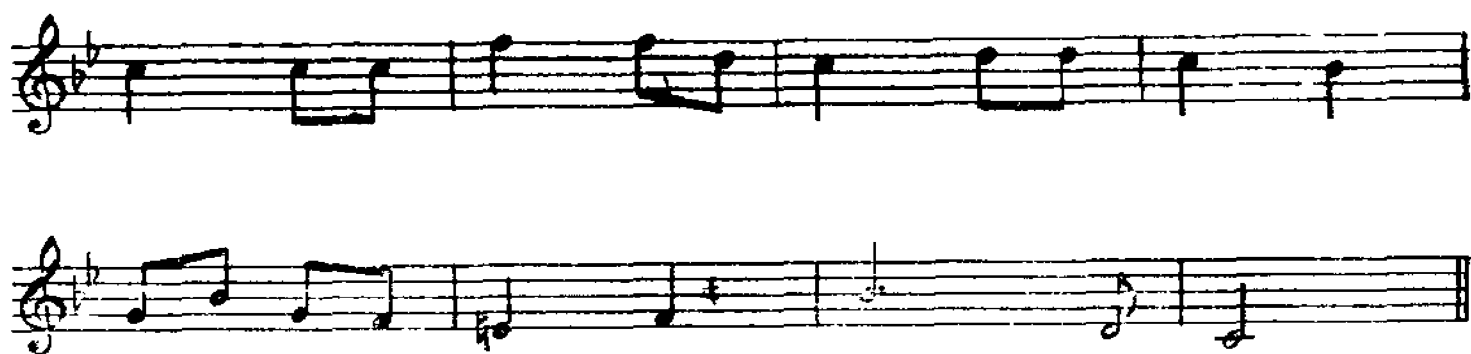
（注）：此例和弦标记采用主音标记法，以调式主和弦C为Ⅰ，余类推。

上例的旋律与歌词同步，用四句处理，具有朴素的民歌风格。如果把某些小节的节奏紧缩，可显示出两小节一句的方整基础，如下例（a）。但（b）则反之，是由某些小节的节奏拉长而成为十六小节结构的。

例 8—29

（a）

（b）



显然（a）的节奏过于局促，（b）则过于拖塌。而这首民歌歌词中的诙谐情趣，需要一种活泼的节奏模式，即现在的十一小节模式（3＋3＋2＋3），使旋律中兼有紧凑和舒展活跃的节奏成分。由此和声节奏也相应地分成为三小节一句的格式。

	1	2	3	4	5	6	
小节	Ⅰ -	Ⅴ -	——	Ⅰ -	Ⅴ ——	——	～
和声节奏	p	0 、		p	0		

和声根据旋律商调式为基础，以商和弦C为主 和弦Ⅰ，以羽g为属和弦Ⅴ，以徵F为下属和弦Ⅳ，并都用三和弦结构。由此和声应用可归结为下列几点：

1．短句1、2用短语Ⅰ—Ⅴ及其重复。

2．短句3旋律的伸展和紧促的节奏，和声宜配以新的短语Ⅳ—Ⅱ—Ⅳ及稍密的和声节奏。

3．短句4是Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ的终止式和声，当然结束在商音和弦Ⅰ上。

以上的分析，显示了单乐段结构作为分节歌独立小曲的实例，当然还可以有另一些处理方法，但如果联系曲式结构而作和声处理，则都要考虑到短句所在的曲式地 位 及 其 所担负的曲式功能（即初述、重述、对比、终止等）而做出相应的选择和布局。

下例是一首创作歌曲的第一部分，和声遵循乐段结构的原则

处理。

歌词四句一段，音乐将每句词处理成短句，两短句构成一个乐句，上下句组成乐段，下句重复一次。

例 8-30

《我爱梅园梅》 瞿 琮词
郑秋枫曲

♩=96 怀念深情地

引句：I VI IV V

上句：不 唱 黄 山 的 松，

mp

短句 1：I (VI)

不 唱 西 湖 的 水，

下句：石 头 城 里

f mp

短句 2：VI II V 短句 3：I

歌 一 曲， 我 唱 梅 园 的 梅。

Ⅲ 短句4：Ⅱ Ⅶ Ⅲ

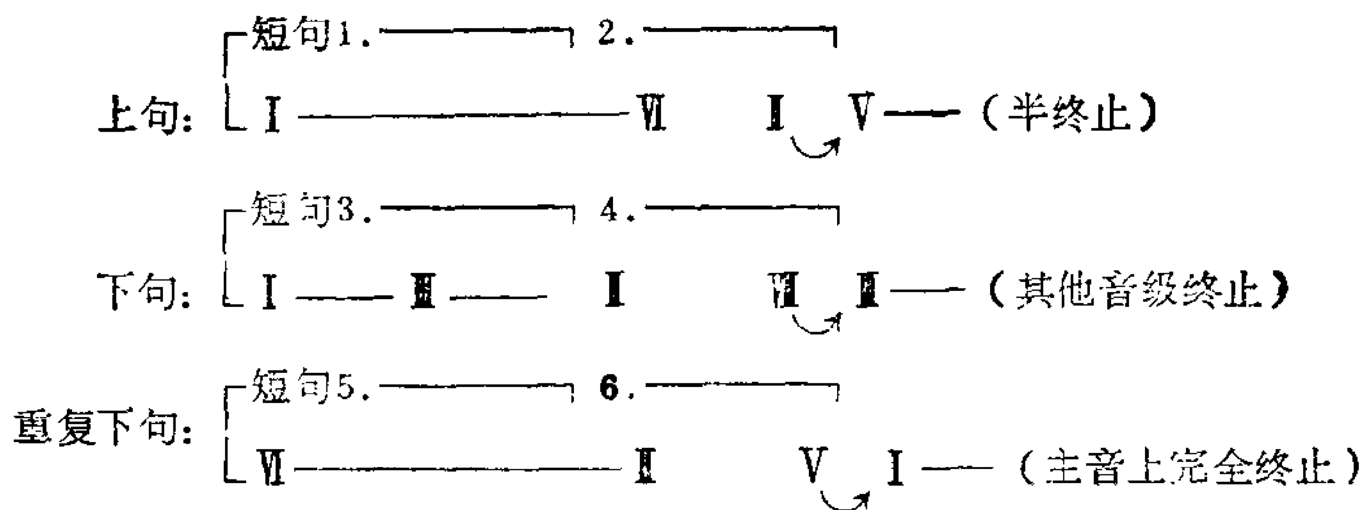
重复句：石 头城 里 歌 一 曲， 我 唱 梅 园的 梅

短句5：Ⅵ 短句6：Ⅱ Ⅴ Ⅰ

上例的对比变化之处在短句2，这里有旋律的高潮及其回落，节奏密度及伴奏音型的变化等。因此，可以认为短句1、2组成乐段的上句。短句2所用的和声短语是Ⅵ—Ⅱ—Ⅴ，构成完满半终止，明确界定了这个乐段上句的格局。

不言而喻，短句3、4组成乐段的下句，收束在角音上，但并不稳定，致使短句5、6成为下句的重复，使落于宫音的完满终止成为必要。

根据上述分析，和声应当很清楚地显示出如下布局：



从以上图示中，可进一步归纳出下列要点。
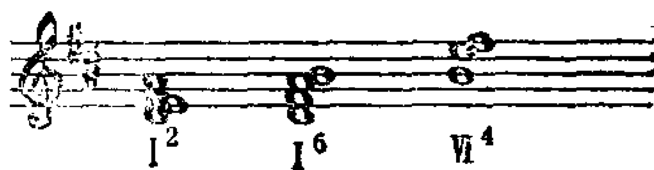
1. 上句：短句 1 主题旋律初述，和声节奏宽松，用Ⅰ为背景。短句 2 变化对比，和声节奏趋紧，伴奏音型改变，以加强半终止收束。

2. 下句：短句3主旋律变化重述，和声节奏及音型回复，引入Ⅲ，为转入Ⅲ做准备。短句 4 乐段第一次收束在角音，和声用Ⅱ—Ⅶ—Ⅲ的终止式，以支持角音的收束地位。

3. 下句重复：短句5重复短句 3 ，和声用Ⅵ替代Ⅰ（Ⅲ）；短句 6 ，乐段第二次收束于宫音，和声配合用Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ的完全终止。

和弦结构方面除三和弦、七和弦外，为适应五声音调风格需要，还用了加音和弦I^2、I^6，与换音和弦VI^4等。

例 8—31



这些和弦对五声音阶的适应性好，原有的功能属性明确。

第九章　中段及再现段的和声

如果把前章所提到的乐段，作为较大曲式的第一部分——呈示段，那么后续的音乐常需要一些对比和展开，然后进行到主题的再现。绝大多数乐曲是由这三种性质的部分构成，因而也称做三段结构a—b—a。其中对比和展开的段落b 称为“对比性中段”，规模较小的可称为“中句”。

第一节　中间句、段的和声

当呈示性的a段明确了主调，无论它结束在Ⅰ、Ⅴ或其他和弦上，均显示了主和弦的直接控制力，和声上可视为主音领域Ⅰ。由此，后续的中段b往往就侧重于另一些调性领域，形成对照。不过在小型乐曲中它们仍是关系较近的调性领域，例如属音Ⅴ、中音Ⅲ、下属音Ⅳ、下中音Ⅵ等所代表的调性领域。

下例第一乐段呈示段（1—8）为上、下句结构，已在前章分析过，对比中段四小节（9—12），规模较小可视为“中句”。最后四小节为紧缩再现及终止句。

由于中句及再现终止句规模较小，合起来才成为与呈示段对等的八小节，因此许多曲式理论认为下例是“带再现的二段式结构”。不过它整个过程仍遵循着呈示、对比及再现的“部性”特征。

例 9-1

贝多芬《钢琴奏鸣曲》

Adagio

dolce p

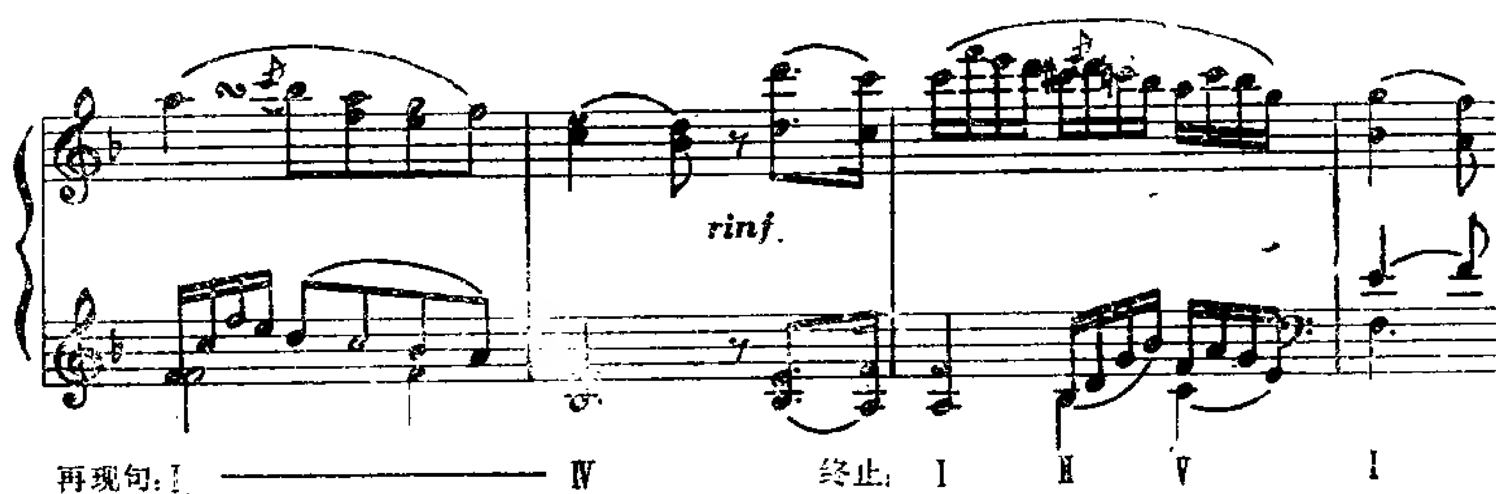
上句：I —— V —— I V I

V —— 下句：I —— IV V I

IV K V —— I —— 中句：V⁷ —— I

sf pp

V —— I V —— I V ——
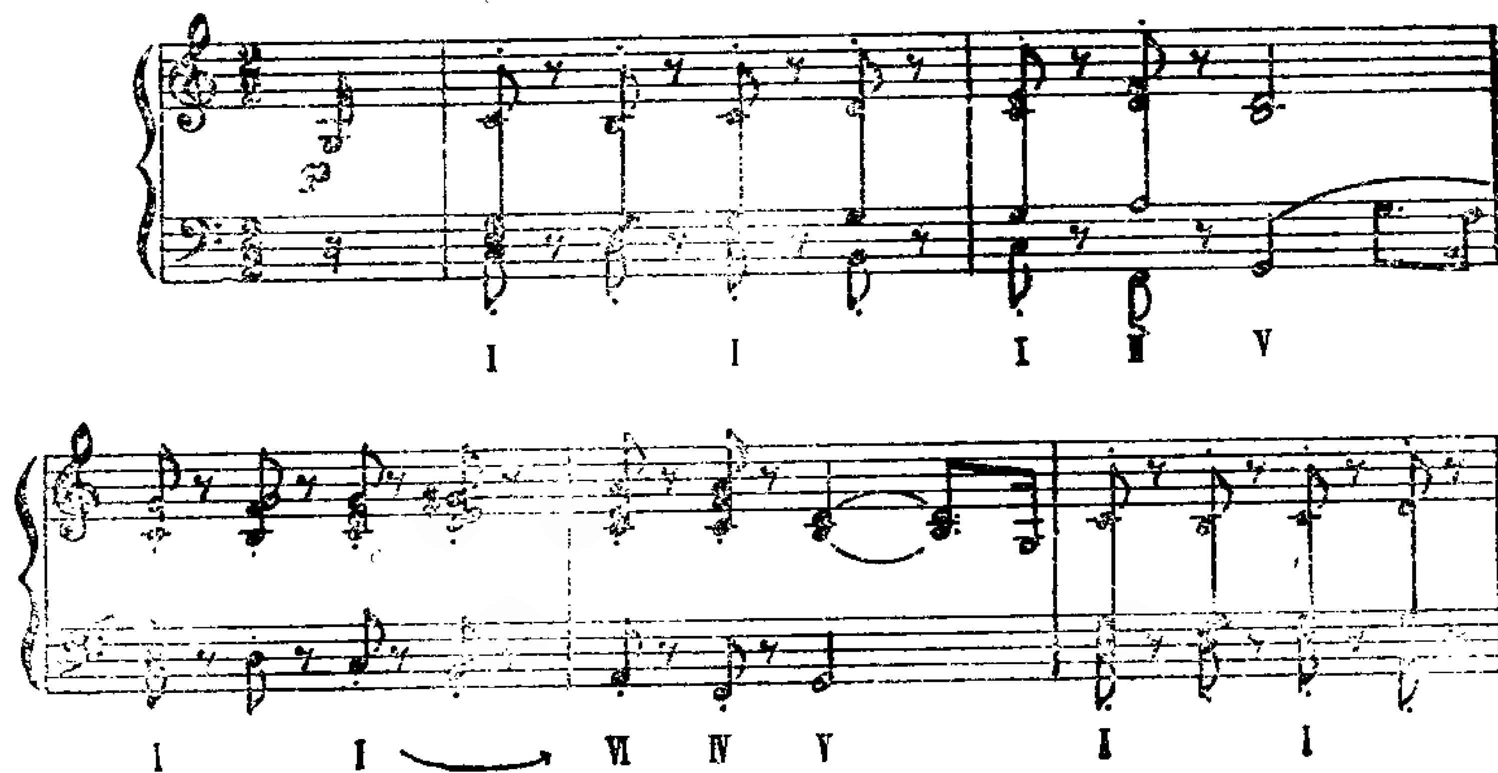


上例中句的和声建立在属长音上，V处于强拍位，I处于弱拍位。因此，和声即使仍在主调中进行，这种拍位的变换，也可形成与呈示段的对照，而体现中段的不稳定性。这种不稳定性是由于调内侧重和弦的偏移造成的。

下例的中句在⑨至⑫小节，旋律也是两个变体重复的短句。和声处理方面，呈示段末尾的收束在属调领域V。

中句的第1短句开始于主和弦，但在这里并不是要建立明确的主调，只是通过I逐步转入IV下属调领域。因此可直接作为下属的V看待。

例 9—2



cresc. sf cresc. sf p

I II → V VI K

V II II V ——— I

p cresc.

中句: ①: I
Ⓥ: V ——— I V I ①: IV → II
I

p f

II → V 再现: I_6 I I II V

sf p sf sf

I → II K V I

补充终止句: V I → II

sf sf p

→ III → I ——— II IV K V I

中句的第2短句经过到Ⅱ级和弦的离调，离开了Ⅳ，停留在主调的属和弦上，做再现的准备。

此例中句虽短，但它的转调过程清晰而有说服力，从Ⅴ—Ⅳ—Ⅰ包含一个二度关系，一个五度关系调的转接，值得参照学习。

上例由于呈示段末尾离开了主调，因而中句的和声，亦较前例更为远离，而到达Ⅳ、↺Ⅱ，处于主调的下属方向。

中间句、段的和声，从以上两例大致可得到如下的概识：

1．不稳定功能占主导地位。

方式（1）侧重于主和弦以外的其他音级和弦，古典作品中，多数是属和弦。

（2）运用副属和弦构成离调、模进，常以↺Ⅴ、↺Ⅳ、↺Ⅱ等为临时中心。

2．中句大多没有收束，最后到达主调的属和弦，准备Ⅰ的再现。

第二节　再现句、段的和声

由于中句（中段）的不稳定和声、离调、变化模进等，并最终到达期待解决的主调属和声上。因此，接下来主调主和弦及主题动机的再度出现，正是所期待的而且是顺理成章的事。

主题动机和主调和声的再现，一般都和呈示段开始相同。但很多情况并不需要整个呈示段的重复。如上两例的再现句，都只是呈示段第1短句的再现（或更少），和声没有本质的变化。

主题短句再现之后，就要着手终止的准备和完成。但这里的终止担负着整个三段结构的收束功能。因此，一般来说要比呈示

的结束更为丰富和准备充分，并肯定地回归到主调。

下例的中句略有扩充，同样的动机（⑨、⑩小节）重用了三次，都用Ⅱ↷Ⅴ的和声短语，重心在属功能Ⅴ上。

例 9－3

Largo, con gran espressione

贝多芬《钢琴奏鸣曲》

中段：

上例中与呈示段完全相同的再现，只有⑮、⑯两小节，随后则是主题动机的模进发展并到达高潮点，和声以一连串的离调模进↗Ⅱ、↗Ⅳ、↗Ⅴ、↗Ⅵ予以配合，接着就是终止的准备（⑲小节）。

不过这次并没有进入主和弦，而是用阻碍终止进行到Ⅵ的变体Ⅵ^{g}（省略根音的属九和弦结构，见⑳小节）。由此而引入↪Ⅱ的离调，然后才进入真正的终止过程，最后结束于Ⅰ。

从上例中我们可以看到中段用了重复的写法，一再强调Ⅴ。再现则插入模进展开短句，用以对照并补充中段的展开，使再现段扩充为十小节，具有乐段的规模。

由此可知再现段中，不仅有主题动机及其和声的再现，而且还可以包含有补充展开和结束终止的短句，在这些短句中，都有相适应的和声方法配合，并且起着重要作用。

下例《梦幻曲》我们曾在第一单元中介绍过它那美妙的合唱性织体，现在从结构与和声应用方面，给予全面剖析。

旋律优美，呈典型的三段结构a—b—a。呈示段上句，用Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ正三和弦，半终止于Ⅴ；下句的和声显然比上句丰富，用了↪Ⅳ的离调，并由此而转入属音领域Ⅴ。开始运用少见的短语Ⅰ—Ⅵ，有助于表现柔和迷惘的梦幻情景。但立刻就回到了结构功能所需要的Ⅴ—Ⅰ—Ⅴ。

例 9—4

Lento, con gran espressione. (♩=96)　　舒 曼《梦幻曲》

p

呈示： Ⅰ　　Ⅳ

上句：

V

Ⅲ

Ⅰ Ⅴ 下句: Ⅰ

ritard.

Ⅵ
Ⓥ Ⅱ Ⅳ K Ⅱ → Ⅴ Ⅴ/Ⅰ 中段: Ⅰ
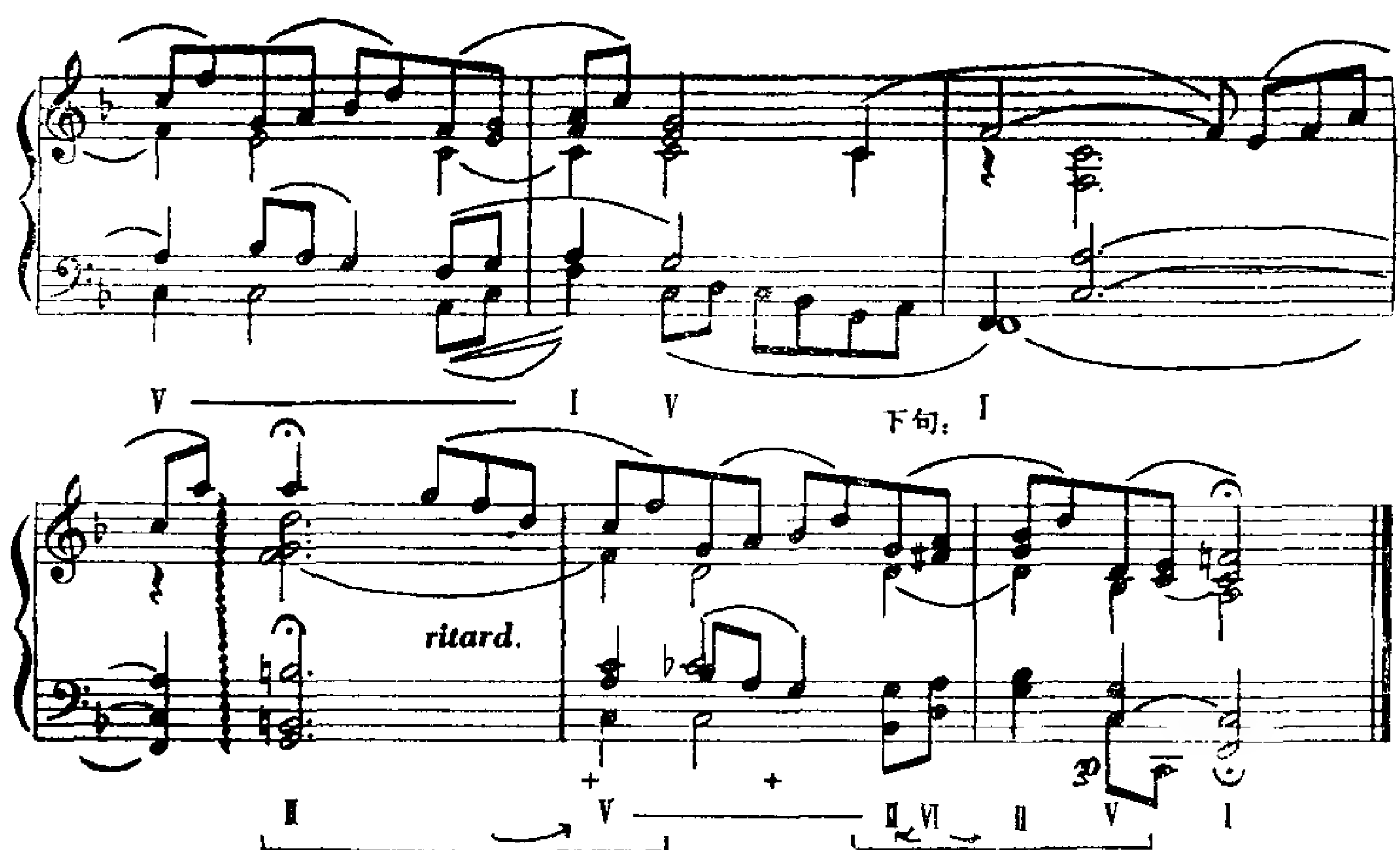
Ⅵ
Ⓘ: Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅶ Ⅰ Ⅱ K Ⅴ Ⅰ Ⓘ Ⅰ

Ⅳ Ⅱ/Ⅰ

Ⓥ: Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅶ Ⅰ Ⅱ

ritard.

Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅳ
K Ⅴ Ⅵ 再现: 上句:



它的中段是两个移调模进的乐句，其第一句由主和弦开始后，转入上主音领域Ⅱ。第二句模进转入Ⅵ下中音领域，都有完备的终止式明确支持。中段末尾引至主调属和弦，准备再现。

再现段上句与呈示段完全相同，下句则为适应整个乐曲结束终止的需要而有所改变。和声围绕丰富加强终止功能而重复用了Ⅱ↪Ⅴ的进行以及↪Ⅱ的离调。

如果要用几句话来概括这类a—b—a三段结构的和声布局，提炼出典型的规律，大致有下列几点：

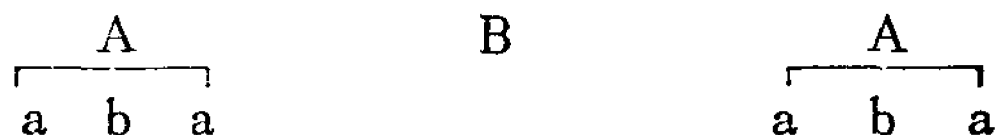
1．呈示段开始用明确的主调和声，其中下句的和声常较为丰富，可在Ⅰ、Ⅴ、Ⅲ等音级上结束。

2．中段常用主调以外其他调性领域的和声，形成对照，并在中段末尾到达主调的属和弦，为再现做准备。

3．再现常常是部分的，和声回到主调，但接着常有的离调、模进等扩充，最后以丰富的终止过程结束在主调。

第三节　中部的和声

如果把前面一节所阐述的a—b—a三段式结构作为较大曲式的呈示部分和再现部分A，那么中间相应地需要一个对比或展开的中部B，规模相应地要比“中段”大，形成如下结构：



中部B，无论在旋律形态、伴奏音型等方面都会与呈示部有所差别，甚至在速度节拍方面也有所变化；和声方面也会离开主调更远些。

下例《船歌》，作为小调的实例，前一章例8-23曾分析过它的主题乐段。接下去的中段（⑬—㉒）是在平行大调Ⅲ ♭B上展开，虽然后句转回g小调，但中段末尾到达准备再现的属和弦。中段的旋律形态及伴奏音型，与主题乐段虽有所差别，尚相离不远。

但在中部(㉜—52)，其旋律形态、伴奏音型均有较大不同，速度稍快，从㊵小节起，变为$\frac{3}{4}$拍子，重拍周期缩短，从㊽小节起重音周期也缩短，直到高潮点。

例 9-5

柴科夫斯基《船歌》

co più f

dim.

中段：Ⅲ：V I V

⑰

p *cresc.*

I V ①: V Ⅲ

f *dim.*

I V I

㉒

p *p* *espress.*

V —— 再现: I —— + —— Ⅱ

㉖

p *espress.*

K —— V I —— I —— Ⅶ

㉚

cresc. *dim.*

Ⅲ —— Ⅵ Ⅱ —— V I —— Ⅱ

Poco più mosso

p

p ma poco a poco cresc.

K —— II → V 中部: I V

(34)

f

I V I

(35)

più *f*

V I V

Allegro giocoso

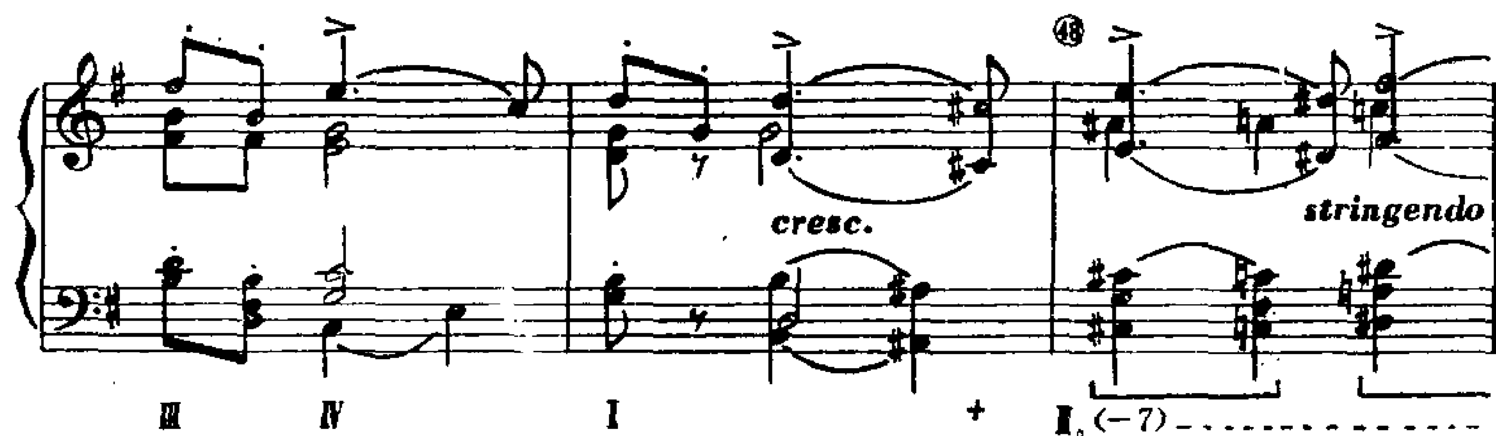
f
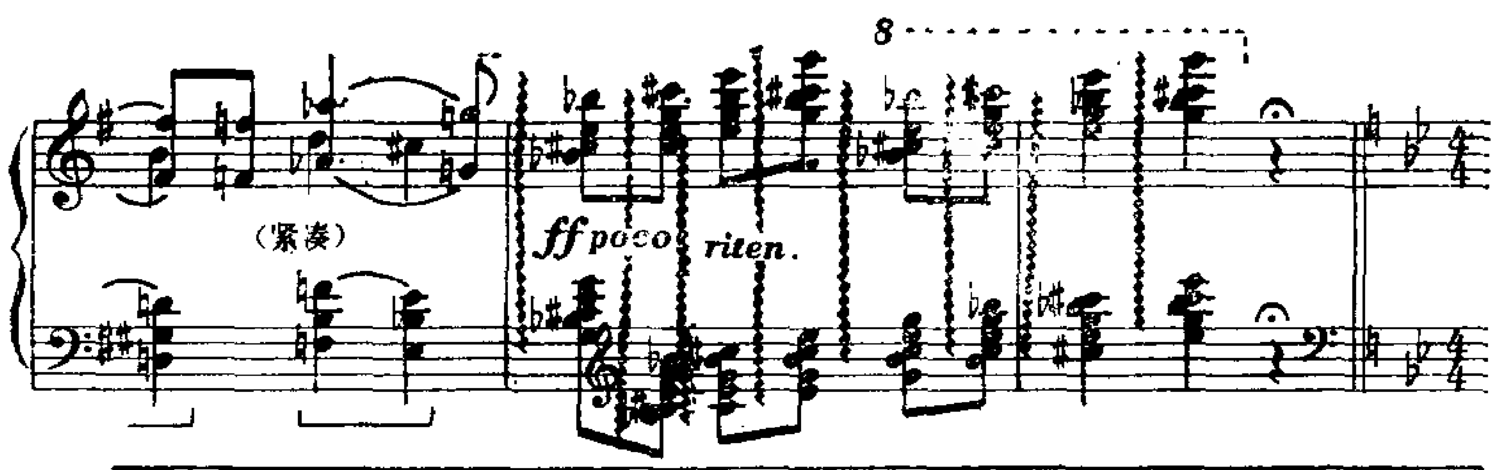
I VI III IV I
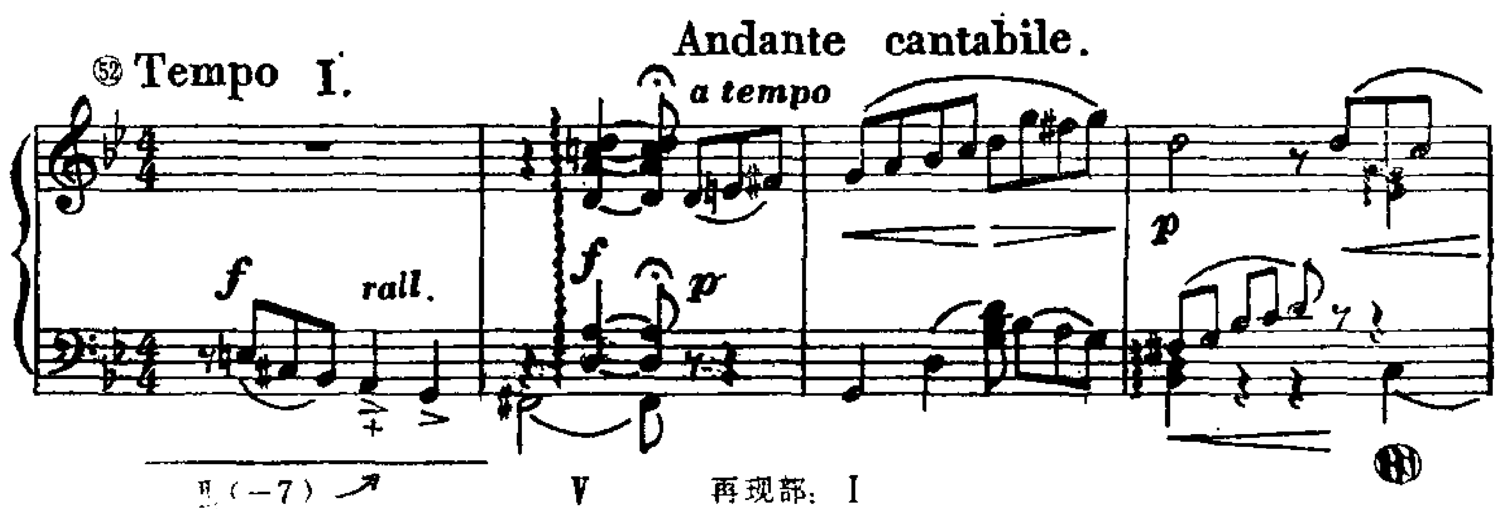
(43)

sf *p* *p*

(−7) (−7) → II K V I VI







上例的中部和声在G大调上进行，与呈示部g小调虽是同主音关系，但在自然音体系中g—G两调相距三个五度关系（相差三个调号），不过可以用同主音关系转过去（㉛—㉜），快捷而似有换调的新鲜感觉。

上例中部可划分成三个片段，开始两短句（㉜—㊴）及中间两短句（㊵—㊼），都用G大调的自然音体系和声。差别仅在

于前者只用Ⅰ、Ⅴ交替及主持续音；后者则用Ⅴ以外的Ⅵ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅱ润饰Ⅰ。

中部最后是一个引向高潮的华彩片段（㊽—㊿①）。和声材料用减七和弦，在四十八小节，模进的音型，涉及十二乐音中全部三个减七和弦。第一个减七和弦（㊽小节第一拍）与最后（㊿—51）的同一减七和弦，可以作为统率该片段的代表，它的功能归属是：省略根音的重属小九和弦。$Ⅱ^9$，由它引出主调g小调的属和弦，准备主调的再现。

由此，中部的和声可归结出以下两点。

1. 在较远的关系调上陈述、展开对比性的动机，旋律形态伴奏音型都与呈示部有所不同。

2. 走向高潮点，并做再现准备，这两个功能可以合并，也可以分开。再现准备过程，其重点可以逆向推移到重属和弦：
重属——属——主（再现）。

第四节 引子、尾声及华彩句、段的和声

一首独立的乐曲，除了主要的呈示——对比展开——再现等部分外，还常附带有引子、尾声以及插入的华彩性片段，以满足结构和表现的需要。

一、引子，每首乐曲并非都需要引子，规模较小的乐曲更是如此。

但有些乐曲为了提示某种特定的意境或特定体裁，以及为演唱者提供调性准备，常在主题呈示之前，采用一个简短的引子。

如例8—23《船歌》开始，主题的音型性引子，提供了一个小船摇荡的背景，和声只是主和弦的分解。

例7—3《游击队歌》的节奏音型引子，提示一种敏捷机动的性格以及给予声乐演唱做调性准备，因此它的和声是Ⅰ—Ⅴ的交替。

例6—5《斯普林舞》及例6—4《鸽子》的引子，都提示了一种体裁特点——民间舞蹈特定的节拍形式，它们也都只是音型化了的主和弦。

小提琴协奏曲《梁祝》的描绘春光明媚意境的长笛引子，背景性的乐队震音前奏，是一个徵音（主）和弦的五度框架。

例8—28《送大哥》的引子短句，用歌曲的第一句，和声是该民歌商调式的主、属和弦：Ⅰ —— Ⅴ ——。

（商）（羽）

例8—27《教我如何不想他》四小节前奏，提示了歌曲的基本情绪及主题音调，同时也为演唱者提供了调性预示。和声

$\mathrm{I} \overset{\mathrm{IV}_4^6}{\text{———}} \mathrm{I}$，是稍加润饰的主和弦。

例8—30《我爱梅园梅》四小节器乐前奏，旋律用歌曲后段中的重要音调，组成独立乐句。伴奏用抒情性的琶音音型。和声采用明确肯定主调的和声进行：Ⅰ — | Ⅵ — | Ⅳ Ⅴ | Ⅰ — |

《我爱你，中国》散序性的声乐引子，有主题内容（见例6—11）。实际上已是按照乐句、短句、和声短语、终止式等规格在应用和声了，其自由辽阔的音乐性格及散板引子式的体裁特点，主要在伴奏音型中表达体现，例如以和弦的震音奏法烘托情绪，以华彩琶音作间插性抒发等。和声进行如下：

小引子—短句1—　短—句2—　—短句3—　—短句4—

Ⅴ Ⅰ ———、Ⅳ — Ⅰ —、Ⅱ — Ⅰ —、Ⅴ — Ⅰ — Ⅱ

都是围绕着Ⅰ的短语进行，最后是肯定调性的终止进行。

奏鸣曲、交响乐、室内乐等某些大型曲式的引子，则属于另一种处理方法，在音调、音型织体，甚至节奏节拍方面与其后的主题都有较明显的对比，和声方面虽从Ⅰ开始（有时甚至并非从Ⅰ开始），但很快就离开而转入其他调性领域，不过大多只是暂时逗留后又转出。引子的末尾最终到达主调的属和声，这一点与中部末尾有些相同的作用。可参阅并分析例 5-11 的 引 子及其描述。

二、尾声，同引子一样并不是每首乐曲都需要尾声，但如果乐曲的主要部分（呈示——对比，展开——再现）已经进行完毕并且作了完全终止，仍觉乐意未尽，须有所追忆，或补充展开等，则常附加尾声以满足需要。

下例《船歌》的尾声，主要是使原先曾经高涨的音乐情绪，得到追忆并使之逐渐平静。因此尾声从⑧³小节末起，分为两个部分，一是华彩⑧³—⑨⁰下行句，二是⑨⁰小节末——最后结束终止。它们都是在主属双持续音型上进行，似乎是主和弦的扩张。

例 9-6

柴科夫斯基《船歌》

dim.

p

poco cresc.

再现部结束

华彩句:

dim.

p

p

尾声:

I V7 p I V7 pp V I V I V I un poco cresc. I pp

上例尾声的第二部分从(90)小节至最后终止，仅是Ⅴ—Ⅰ的不断反复，以后则仅是Ⅰ的反复，最后在高声区渐弱而消失。

三、华彩句，《船歌》中部末尾通向高潮的华彩片段（例9—5(48)至(51)小节）由减七和弦组成，开始用模进音型，以后是同一和弦的逐个转位。但更重要的是音型写法，如饱满众多的声部（从6音增加到9音），不断向高音区推进的上行进行，琶音奏法，以及节奏上从紧凑到拉宽渐慢的提示等，都是有效而不可缺的。

《船歌》尾声中的华彩句（例9—6）目的是使情感逐渐平静，因此写法上刚好相反，在例2—16中已提到过它声部数逐渐减少的织体特征。除此之外，从高音区开始的下行进行，而且在低八度重复一次，使之降落到很低音区，以及在沉静的持续音背景上进行等，都是这个华彩句写法上的特征。

下面来解析一下这个华彩句的和声构成（(83)至(85)右手弹奏部分）。

它的两个"外声部"是平行六度的下行g小调和声音阶〔见下例（a）〕，处于其中间的内声部，也都属于g和声小音阶。(85)小节第一拍♮e音则属于其旋律小音阶。它们的和弦构成，除首尾为主和弦外，其他均属于下列三种形式。见下例（b）1-4。

例 9—7

(a)　(b) 1. 2. 3. 4.　(c)

属七　半减七　减七　半减七　大七　大三

它们除以减三和弦作基础外，还都包含一个大二度音程。如果为了保持和声小音阶而用♭e，如上例（c），那么就会造成粗

劣的半音碰撞，破坏音响的统一性。

华彩句中的音型写法常常比和弦材料更重要，如例6—12拉赫玛尼诺夫《序曲》，前后两部分同样每拍都在作和弦变换，但从五小节后半，音型改为节奏性的写法，其和弦材料仅只是Ⅶ$_7$—Ⅰ的模进与重复，但其激烈的程度，却陡然增加，呼啸着直向低音区冲去，直到这片段的终点*sfff*处。

本单元的内容，主要论述和声在传统曲式结构过程中的重要作用，以及为满足各种曲式结构的需要所采用的相应处理方法和原则。当然这都需要与旋律动向、节拍节奏等因素共同完成。因此，在分析或创作中，和声的运用必须考虑到曲式结构的需要，明确所处的结构位置及其所担负的曲式功能，而选择适用的和弦进行（包括原位或转位的配置）以及相应的织体、伴奏音型等。在某些结构段落，如华彩句中，音型的作用常比和弦的选择更为突出（音型写作详见第一单元）。

同一曲式结构，和声语言当然会有多种差别与选择，这主要由于音乐形象的表达、作曲家个人所好和时代风格不同所致。其中必须结合思考的是形象表达的需要。比如说，表达诙谐、怪诞、幻想性的形象，和声语言、织体、节奏等的选择，当然会比一般进行更为精致、奇异、新颖甚至感到“意外”一些。

至于曲式结构中某些过程性的和声进行，和声词汇的修饰程度、转调途径等等，大都取决于作曲家个人的爱好和个人的风格特色，并不影响和声完成其结构功能。

对于时代风格，在本单元中，主要可比较古典主义与浪漫主义在同一曲式结构部位所用和声语言的差别。至于近现代和声语言的应用，将在下一单元中详细论述。

第　三　单　元

常见的近现代和声手法

第十章 传统终止式的突破

就和声而言，传统终止式是传统和声语汇的概括，它包括不同的基本终止式与扩大终止式。回顾我们以前所学的和声知识即可得知，传统音乐的和声进行，实际上多是由这些以传统终止式为代表的和声语汇所构成的。到了19世纪末，和声语汇有所扩大，从而导致传统终止式有所突破。因此，当我们研究近现代和声时，先从研究如何突破传统终止式入手，这不仅能使我们比较自然地踏进近现代和声的大门，而且对进一步加强这方面的基本功训练，也有着重要的意义。

第一节 大小调终止式及其变体

大小调系统的基本终止式由自然大调的S、D_7、T与和声小调的s、D_7、t等和弦所构成，它是古典音乐典型和声语汇的概括。近现代和声首先就是通过各种手段突破上述这种和声的传统模式。为了便于学习，我们先讲传统终止式中的大三和弦变为小三和弦以及小三和弦变为大三和弦的问题，经过这种变化，传统终止式即可得到初步的突破。需要特别说明的是，如果将这些终止式的变体分别纳入自然的、和声的或旋律的大、小调式之中，那么，这些大小三度互变的和弦都可能是由某一调式中的自然音所

构成的，因此不必将其看作变化和弦。

在大调中，除自然大调的终止式外，还包括旋律大调的终止式与和声大调的终止式，后两个终止式，都使传统大调终止式中的某大三和弦变成了小三和弦。

例 10-1

（a）自然大调　（b）旋律大调　（c）和声大调

I　IV　V7　I　I　IV　V　I　I　IV　V

自然大调的终止式属于基础和声的范畴，此处不赘述。

旋律大调终止式的特点是：在大调中同时运用了小下属和弦与小属和弦。其和弦连接不必遵循IV→V的原则，见下例V—IV—I的终止进行：

例 10-2
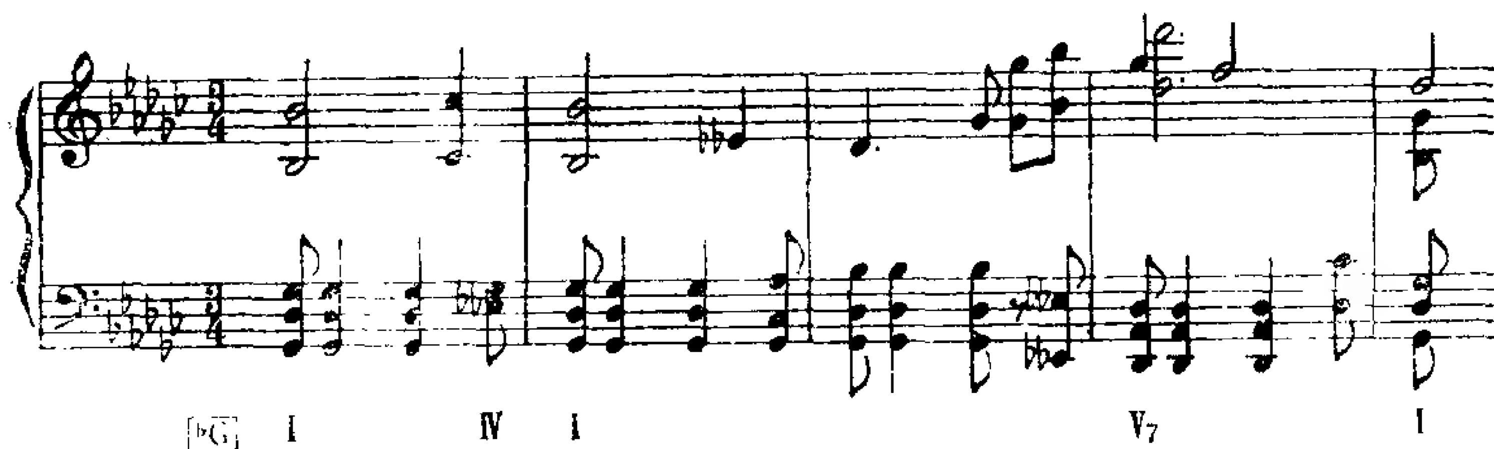
布拉姆斯《第四交响曲》

E　I　V　IV　I

和声大调终止式的特点是：同时运用了小下属和弦与大属和弦：
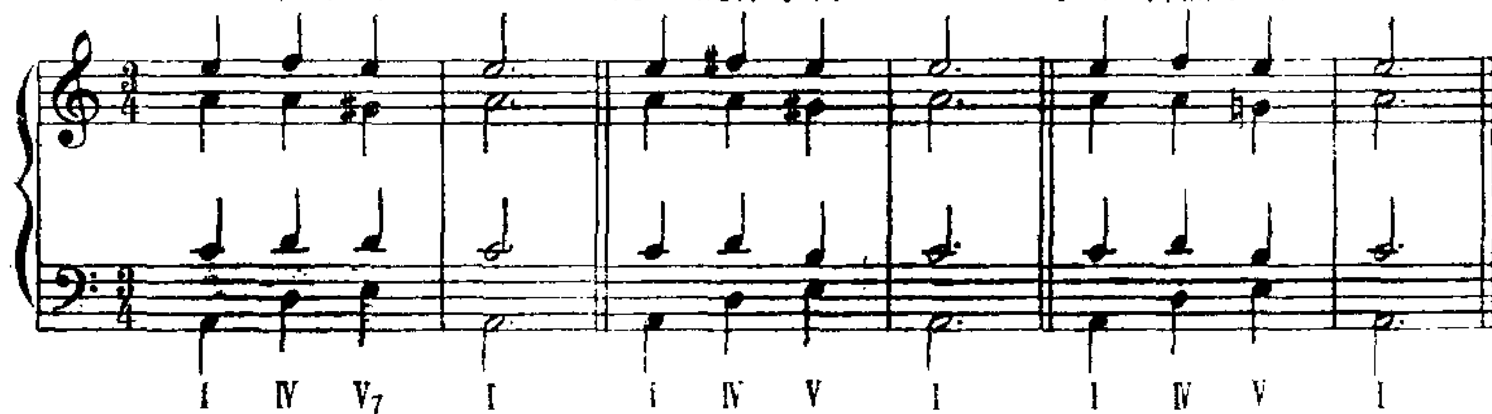
例 10—3

沃尔夫《迷娘》



在小调中，除和声小调的终止式外，还有旋律小调的终止式与自然小调的终止式。

例 10—4

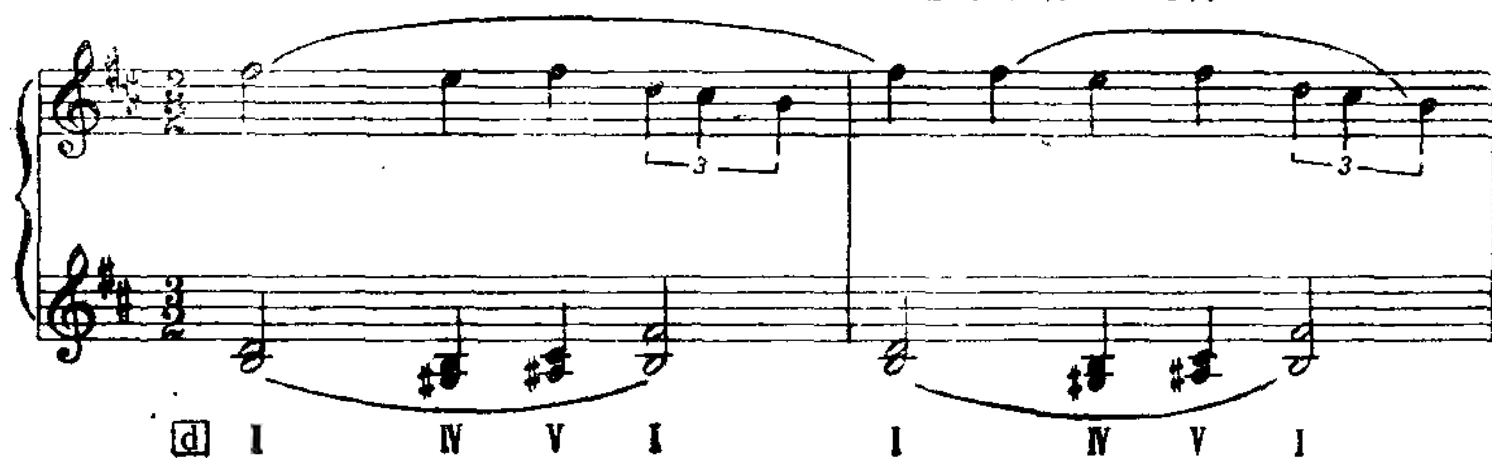


和声小调的终止式，同样属于基础和声的范畴，也不必再举实例了。

旋律小调终止式的特点是：在小调中同时运用了大下属和弦与大属和弦。
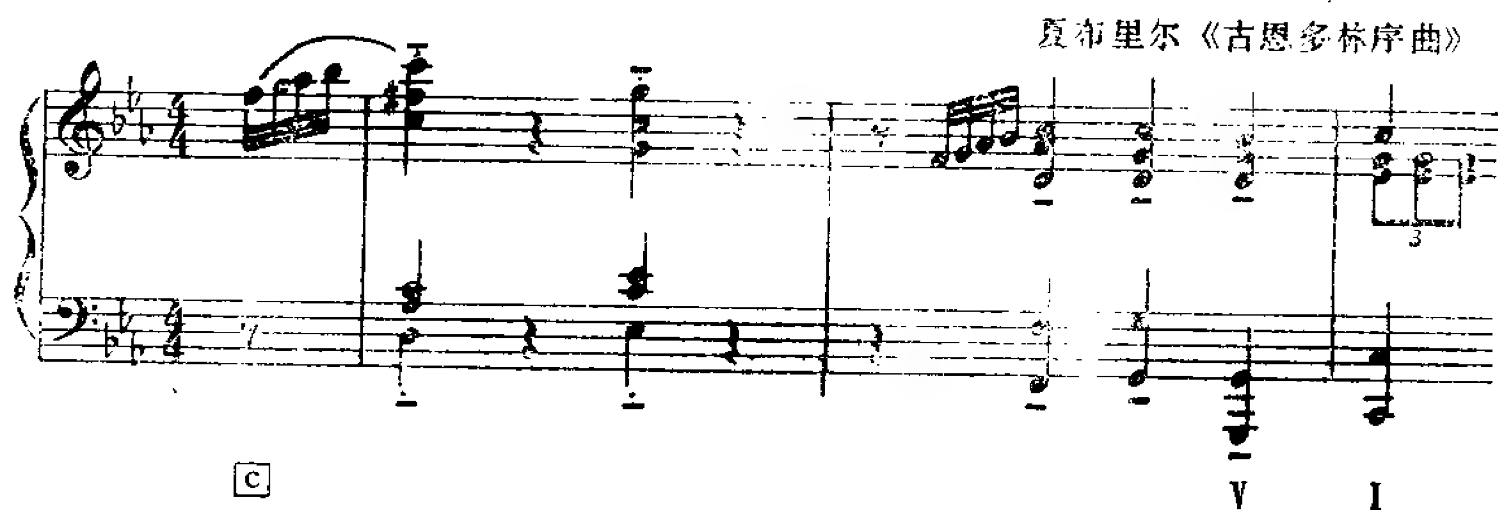
例 10—5

穆索尔斯基《鲍利斯·戈都诺夫》



自然小调终止式的特点是：在小调中不升高导音，从而出现小属和弦。它相当于我国民族调式中的七声羽调式终止式。不过，近现代作曲家并不一定从民族风格特点出发来运用它。

例 10-6
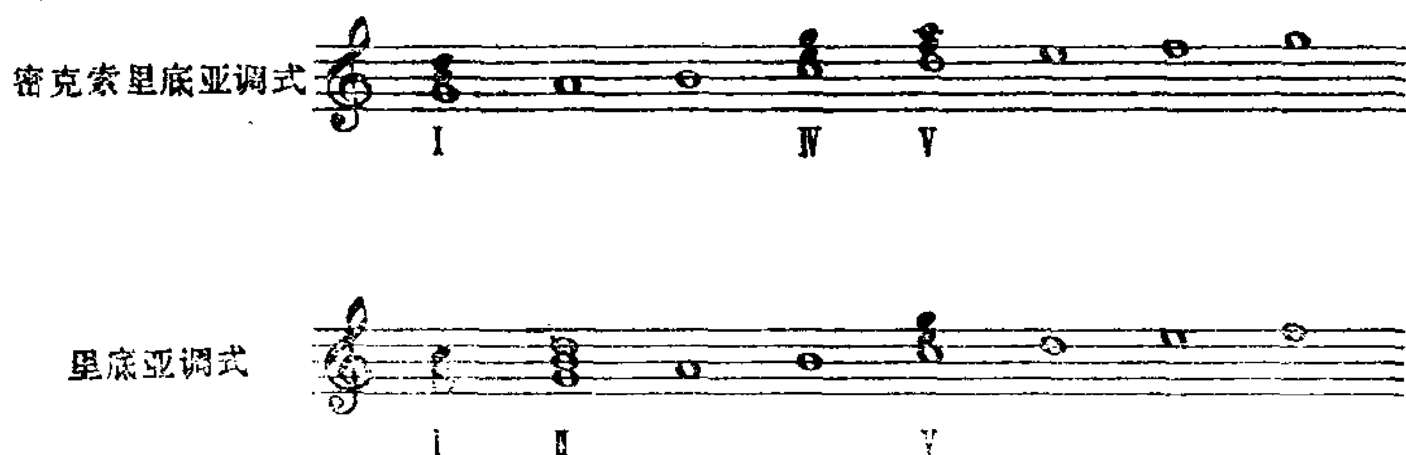


第二节　中古教会调式终止式

为了打破大小调系统的传统和声终止式，近现代作曲家也常采用中古教会调式。这种教会调式是有调性音乐的前期留下来的遗产，我们可以把它看作是大、小调的变化在应用时产生的不同的和声效果。

较常见的有四个中古教会调式，其中两个调式的主和弦为大三和弦，另两个调式的主和弦为小三和弦。从大小调系统的观点来看，前两个调式为大调型的中古调式，而后两个调式则为小调型的中古调式。为了便于读者自学，下面将这些调式的音列全部用键盘的白键加以说明。

大调型的中古调式有密克索里底亚（又译混合里底亚）与里底亚两个调式。在键盘上，前者相当于以G为主音的白键音列所构成的调式音阶，后者相当于以F为主音的白键音列所构成的调式音阶。

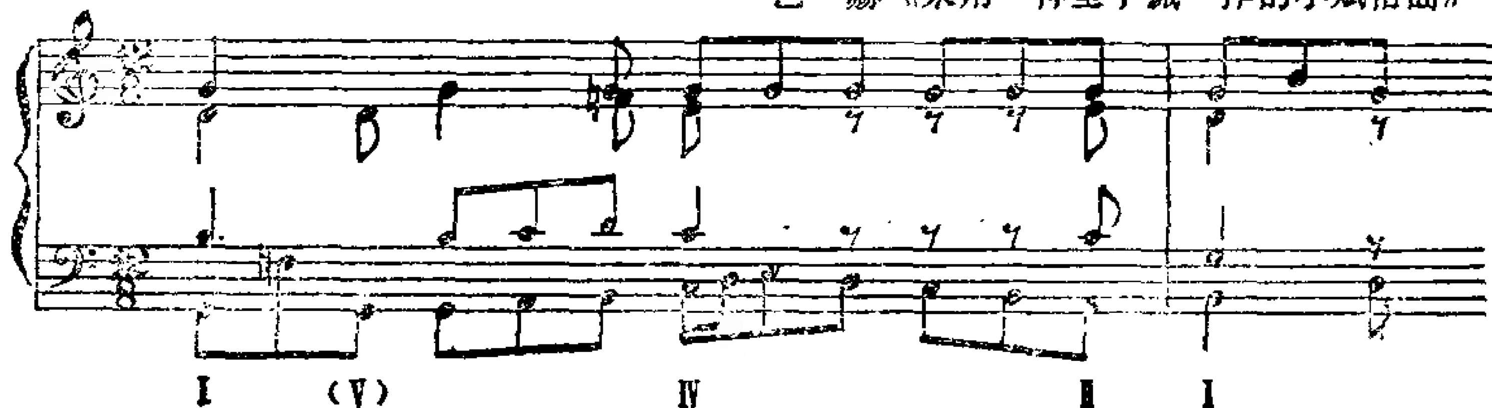
例 10-7



密克索里底亚终止式的特点是：在大调型的调式中运用了大下属和弦与小属和弦。下例为G 密克索里底亚调式：

例 10-8

巴　赫《采用“神圣十诫”作的小赋格曲》

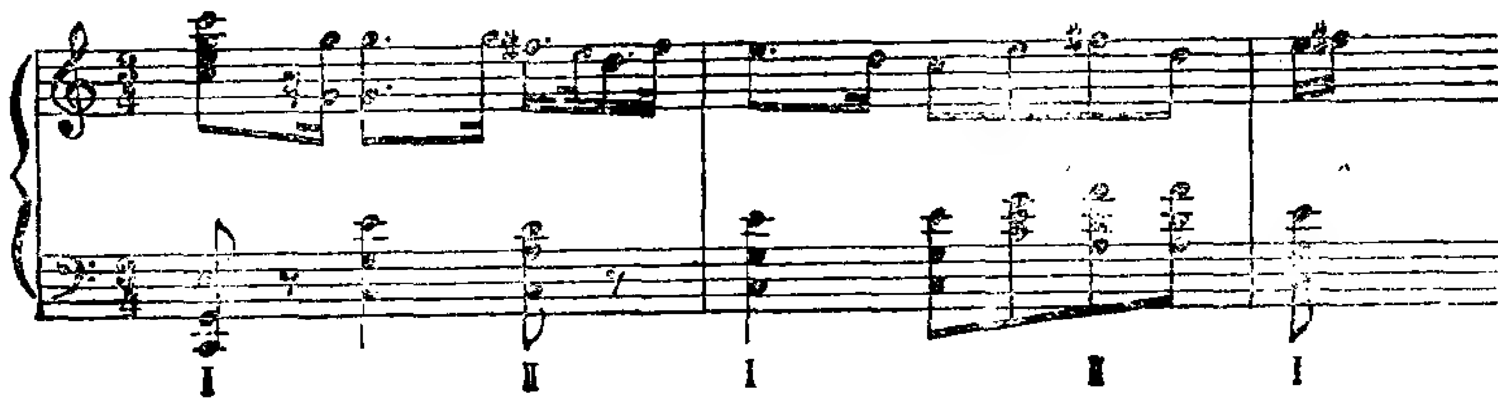


现代里底亚终止式的特点是：在大调型的调式中运用了重属和弦（Ⅱ）。此大三和弦的出现，使该调式的特性音程里底亚四度（白键上的F—B）中的B音得以突出。下例Ⅰ—Ⅱ—Ⅰ的和声序进就具有明显的现代里底亚调式和声的特点：

例 10-9
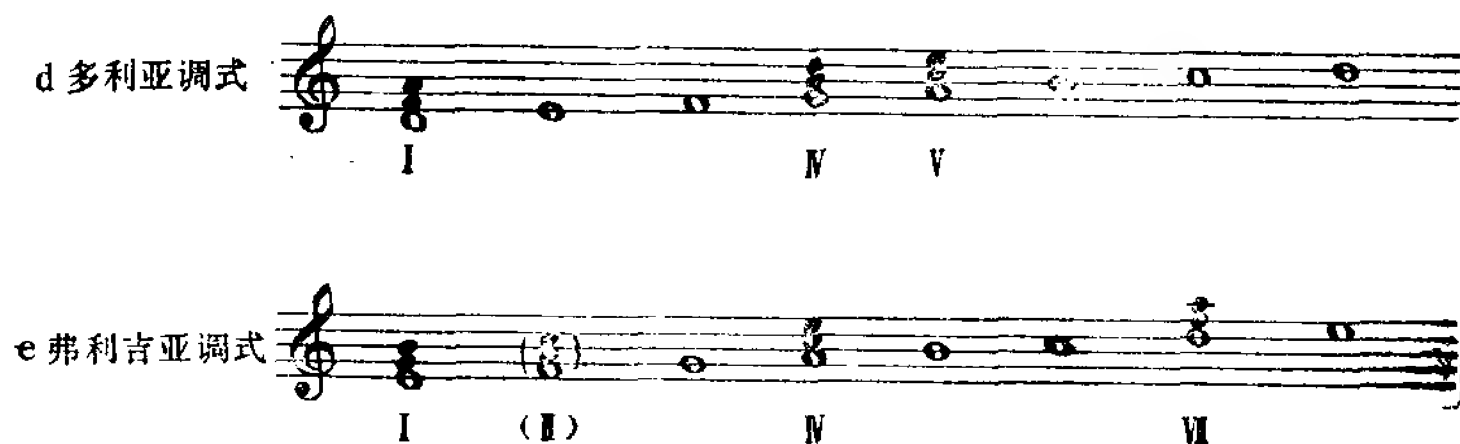
Tempo di polacca

穆索尔斯基《鲍利斯·戈都诺夫》



小调型的中古调式有多利亚与弗利吉亚两个调式。在键盘上，前者相当于以D为主音的白键音列所构成的调式音阶，后者相当于以E为主音的白键音列所构成的调式音阶。

例 10—10



多利亚终止式的特点是：在小调型的调式中运用了大下属和弦与小属和弦。下例是以D为主音的多利亚调式：

例 10—11
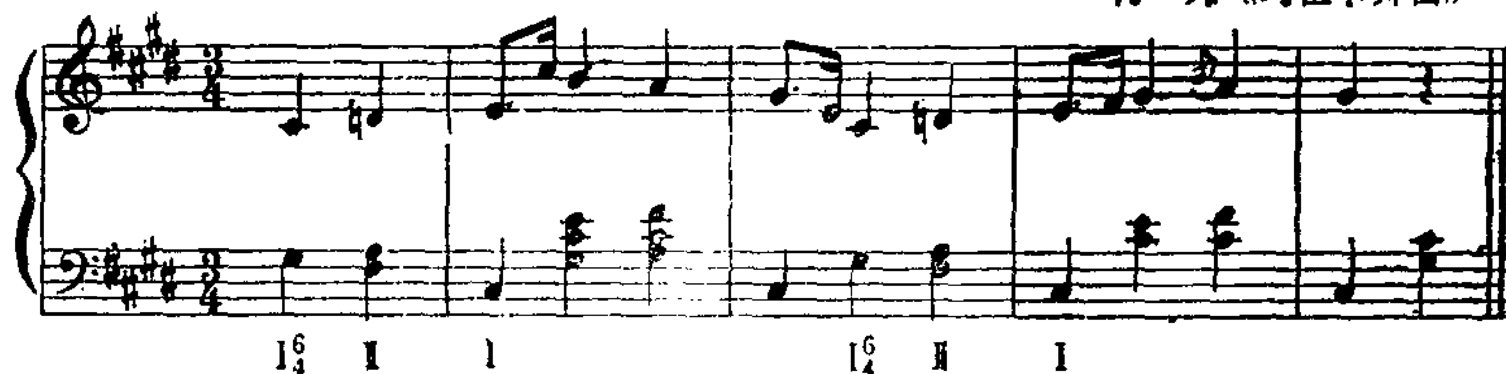
格里格《松》

Ⅰ Ⅳ Ⅰ Ⅳ Ⅰ Ⅴ Ⅰ

弗利吉亚调式的特点是主音与Ⅱ级音呈半音关系，称之为弗利吉亚小二度。为了突出此特点，常用Ⅶ—Ⅰ或Ⅱ—Ⅰ的进行。下例是以#C为主音的弗利吉亚调式，其中Ⅰ—Ⅱ—Ⅰ的和声连接突出了弗利吉亚小二度。

例 10－12

肖 邦《玛祖卡舞曲》

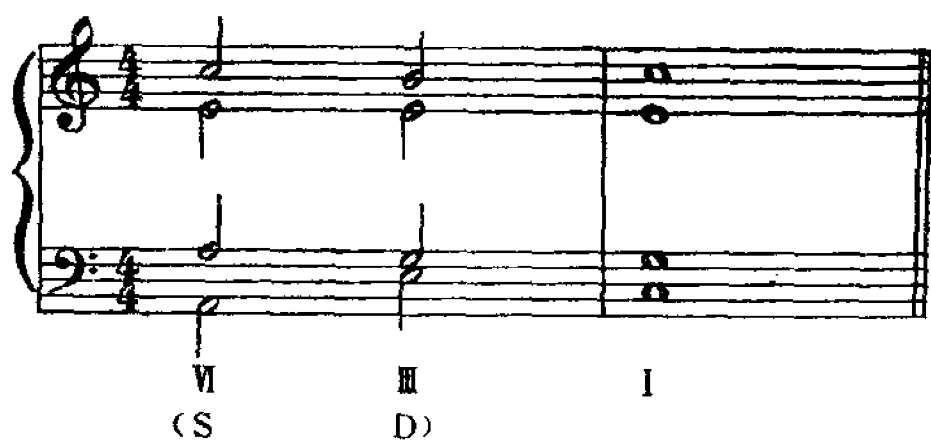


第三节 三度终止式及其变体

用三度关系的和弦作为和声终止式，可以破坏或者至少模糊代表古典和声语汇的五度终止式。

从传统和声的观点来看，无变化音的三度终止式可以认为是同功能组和弦替代的结果。以大调为例，属功能组中的Ⅲ与Ⅶ两个和弦均可替代Ⅴ，下属功能组中的Ⅱ与Ⅵ也可代替Ⅳ，于是，传统终止式中的Ⅳ→Ⅰ←Ⅴ的五度关系则可转化为Ⅵ→Ⅰ←Ⅲ的三度关系。其三度终止式如下例所示（括号内为功能属性）：

例 10－13



柴科夫斯基《胡桃夹子》中著名的《进行曲》最后结束在G大三和弦上，曲中有许多地方涉及e小调，似乎把关系大、小调融合成为一个调性。据辟斯顿的看法，仍按G大调分析。下例的Ⅰ－Ⅵ与Ⅲ－Ⅰ－Ⅵ均为三度关系的连接：

例 10-14

Tempo di marcia viva

柴科夫斯基《胡桃夹子·进行曲》

G I Ⅵ Ⅲ I Ⅵ

近现代音乐家更喜爱运用上述三度终止式的变体，即可将小三和弦Ⅵ变为大三和弦♭Ⅵ以代表下属功能，将小三和弦Ⅲ变为大三和弦Ⅲ以代表属功能。普罗科菲耶夫在《罗密欧与朱丽叶》中运用的♭Ⅵ—Ⅲ—Ⅰ可以说是这种三度终止式变体的范例。

例 10-15

普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》

C I ♭Ⅵ Ⅲ I

正如传统的正格终止可以只用Ⅴ—Ⅰ两个和弦一样，相当于正格终止和三度终止式变体也可以只用♭Ⅲ—Ⅰ两个和弦。

例 10-16

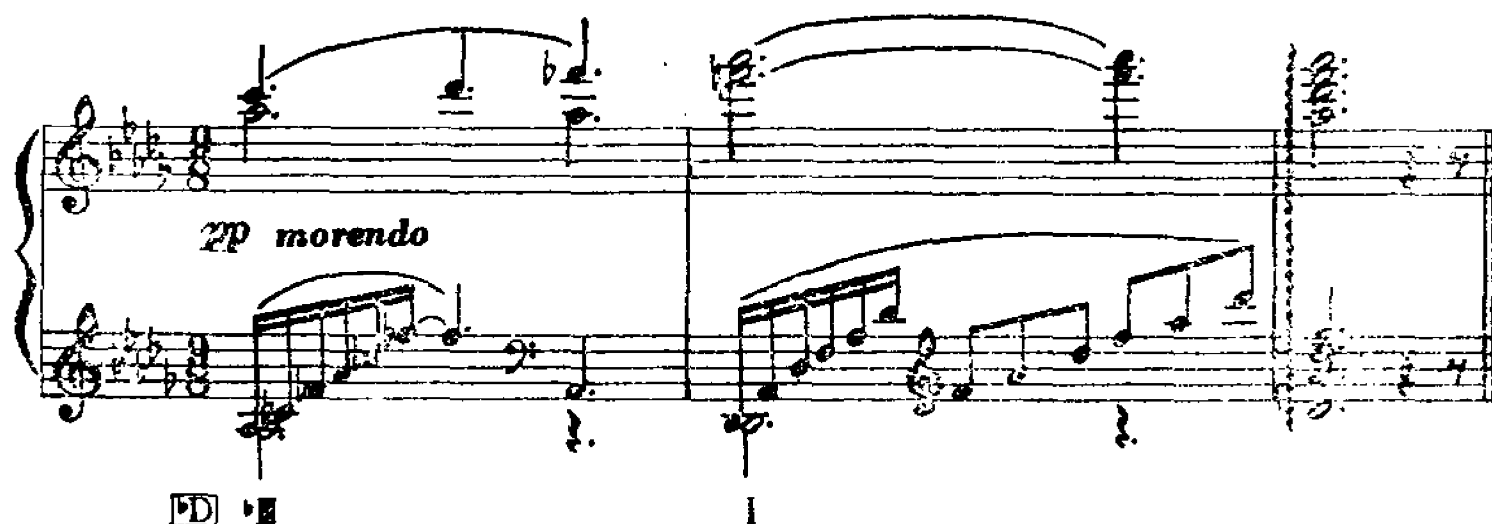
里姆斯基-科萨科夫《萨特阔》

B ♭Ⅲ I

德彪西往往通过在乐句任何地方破坏属到主的五度进行来创造自己新颖的和声语言，其中之一就是运用这种三度终止式的变体。

例 10—17

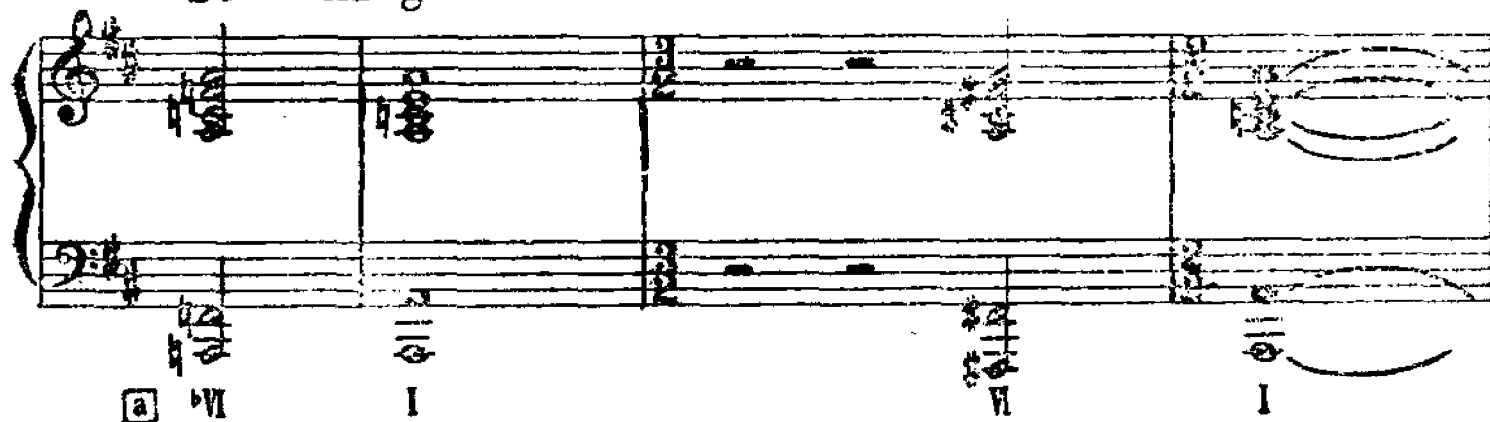
德彪西《贝加马斯克组曲·月光》



正如传统的副格终止可以只用Ⅳ—Ⅰ两个和弦一样，相当于副格终止的三度终止式变体也可以只用♭Ⅵ—Ⅰ两个和弦。

例 10—18

Sehr Langsam Misterioso　　马　勒《第三交响曲》第四乐章



第四节　极音终止式

所谓极音是指增四度或减五度。这种三全音曾一度被中古时期理论家视为“音乐中的魔鬼”，近现代音乐家则利用它来摧毁古典音乐的传统调性统治，极音终止式即由此而产生。

按照近现代和声理论的观点，具有极音关系的两个和弦，其

功能属性是比较模糊的。以C大调为例，与主和弦呈三全音关系的极音和弦，既可能是下属功能的，也可能具有属功能的性质，如下例：
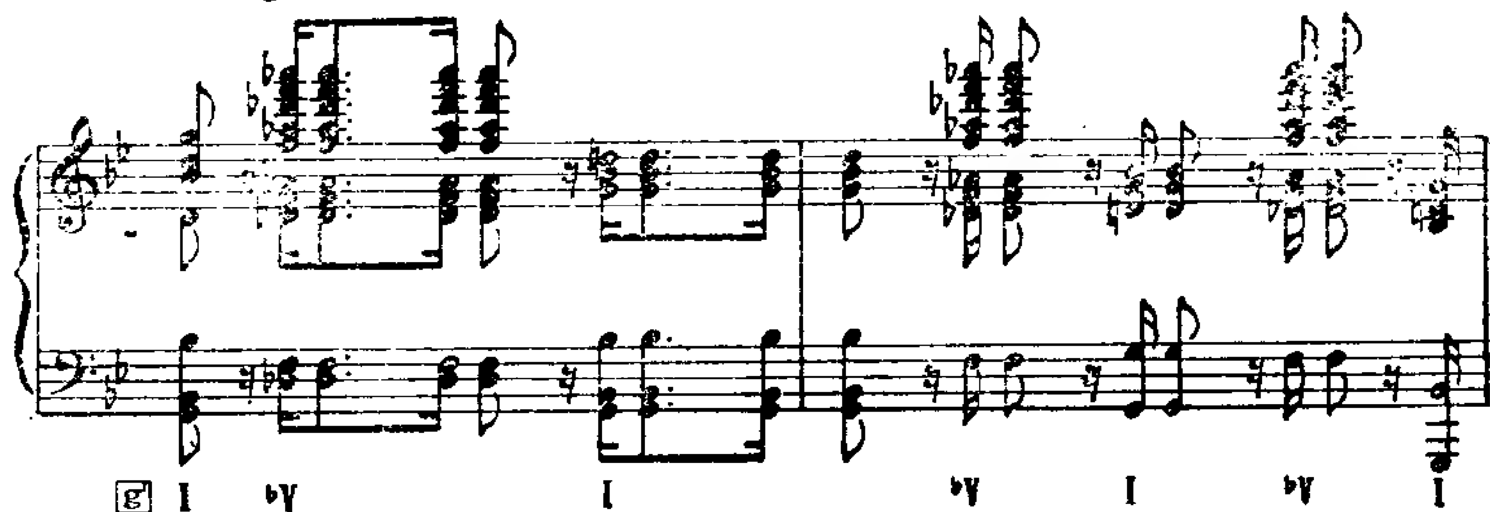
例 10—19



下面是一段很有名的极音终止式实例。柏辽兹在总谱中对这段音乐特别加注道：“这里并没有什么笔误：g小和弦突兀地从邻近的♭D大和弦转来……”可见这种极音终止具有意想不到的特殊效果。

例 10—20

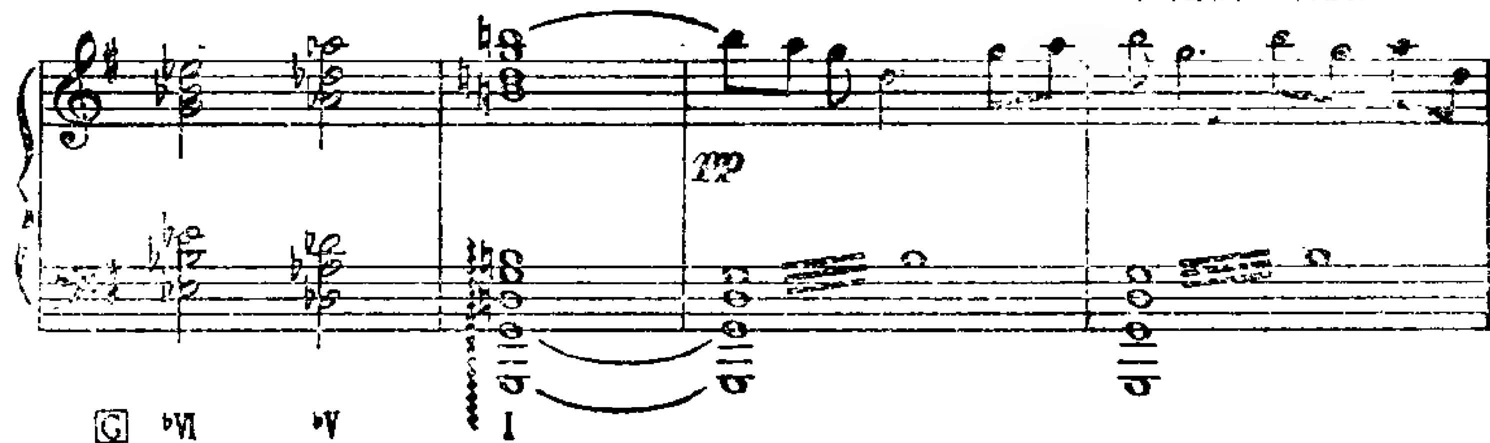
Allegretto non troppo　　　　柏辽兹《幻想交响曲》



下例的极音终止式色彩绚丽，预示着烟波江上的光明未来。

例 10—21
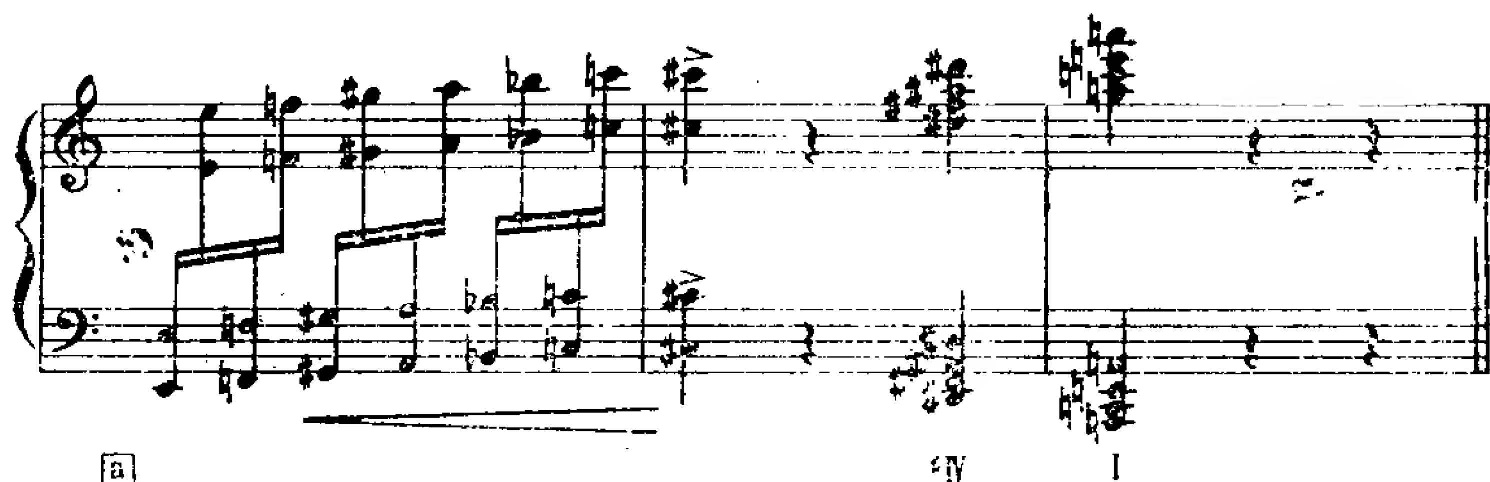
江定仙《烟波江上》



下例的极音终止式♯Ⅳ—Ⅰ似乎具有副格终止的性质。

例 10－22
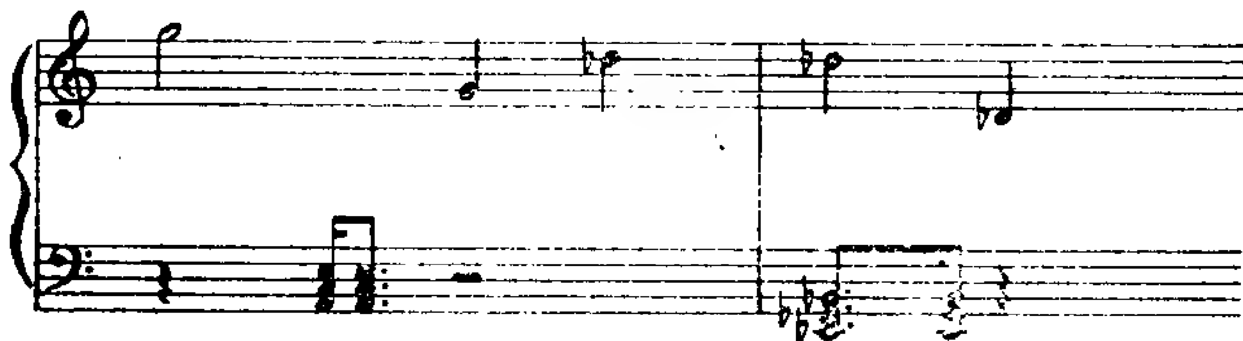
弗兰特比加《谐谑曲》



巴托克的《小曲》，实际上是以♭e小调与a小调的三全音关系和弦的交替为基础的。由于极音的功能模糊性，我们不一定都要仔细追究每一个和弦的功能属性。因此，有的理论书籍干脆称这种手法为极音对置。

例 10－23
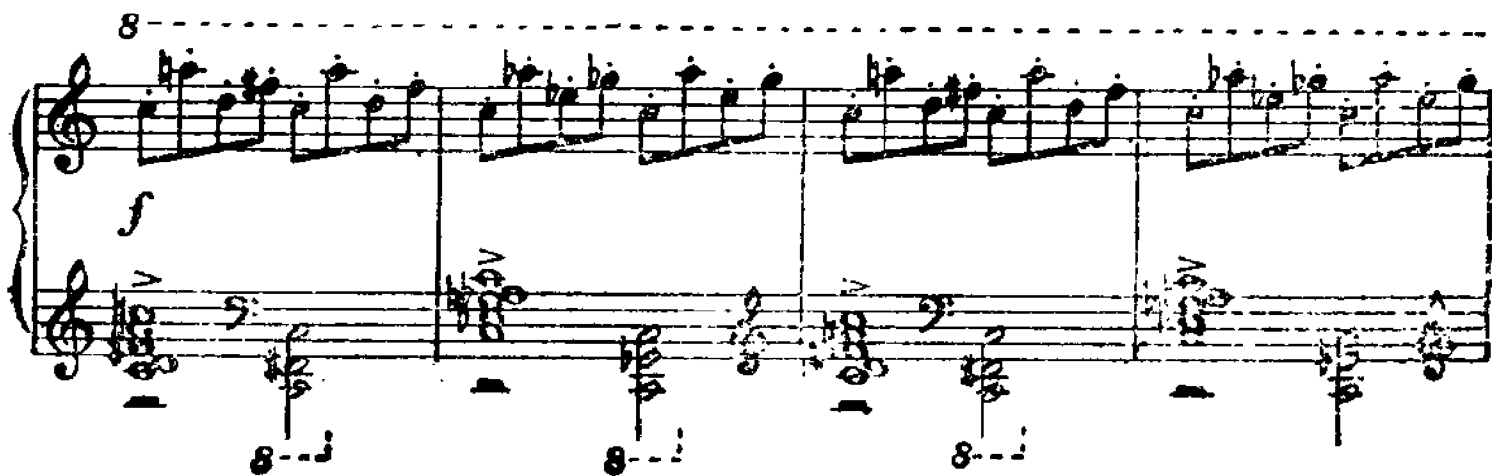
巴托克《小曲》



作为极音对置的著名例子，还必须提到穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》。

例 10－24

穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》



此例的极音关系是D－♭A，其上各建立属七和弦，以小节为单位作极音对置。

传统终止式突破的方式是多样的，以上仅为较常见的一些手法。

第十一章　高叠和弦与变五音和弦

前面讲的只是从横向来分析近现代和声，即主要从和弦连接方面如何突破传统加以研究；除此以外，我们还必须从纵向来观察近现代和声，即主要研究和弦结构方面有别于传统的创造。近现代和弦的结构原则，同样与传统和弦的结构原则存在着某些共同的普遍适用的根本规律。以传统和弦的三度叠置的结构原则为例，如将其加以推广，继续依三度叠置加入新的和弦音，则成为高叠和弦；将其中个别乐音（特别是五音）加以升高或降低，即成为变五音和弦。我们不妨先从这些和弦讲起。

第一节　自然高叠和弦

高叠和弦是一种由三度叠置而成的多音的近现代和弦，它与传统和声有着极为密切的关系，因为人们只要将构成传统和声的七和弦与九和弦的方法稍加推广，在九音上面再加一个三度，就产生现代和声的十一和弦；再将三度叠置构成和弦的方法继续下去，在十一和弦上加上三度，就导致现代和声的十三和弦。这些和弦音如果都是属于自然音阶的，则构成自然高叠和弦。

例 11-1

布鲁克纳《第四交响曲》

V　　V₇

V₉　V₁₁　V₁₁　V₁₃

上例从 V 至 V_7—V_9—V_{11}—V_{13}，逐渐三度高叠，从这里，可以清楚地看出构成高叠和弦的方法（属九以后运用了变音，下面另讲）。

自然音阶的十三和弦含有该音阶的每一个音级，如再继续向上叠置，实际上就是将原来的和弦音加以重复。

例 11-2

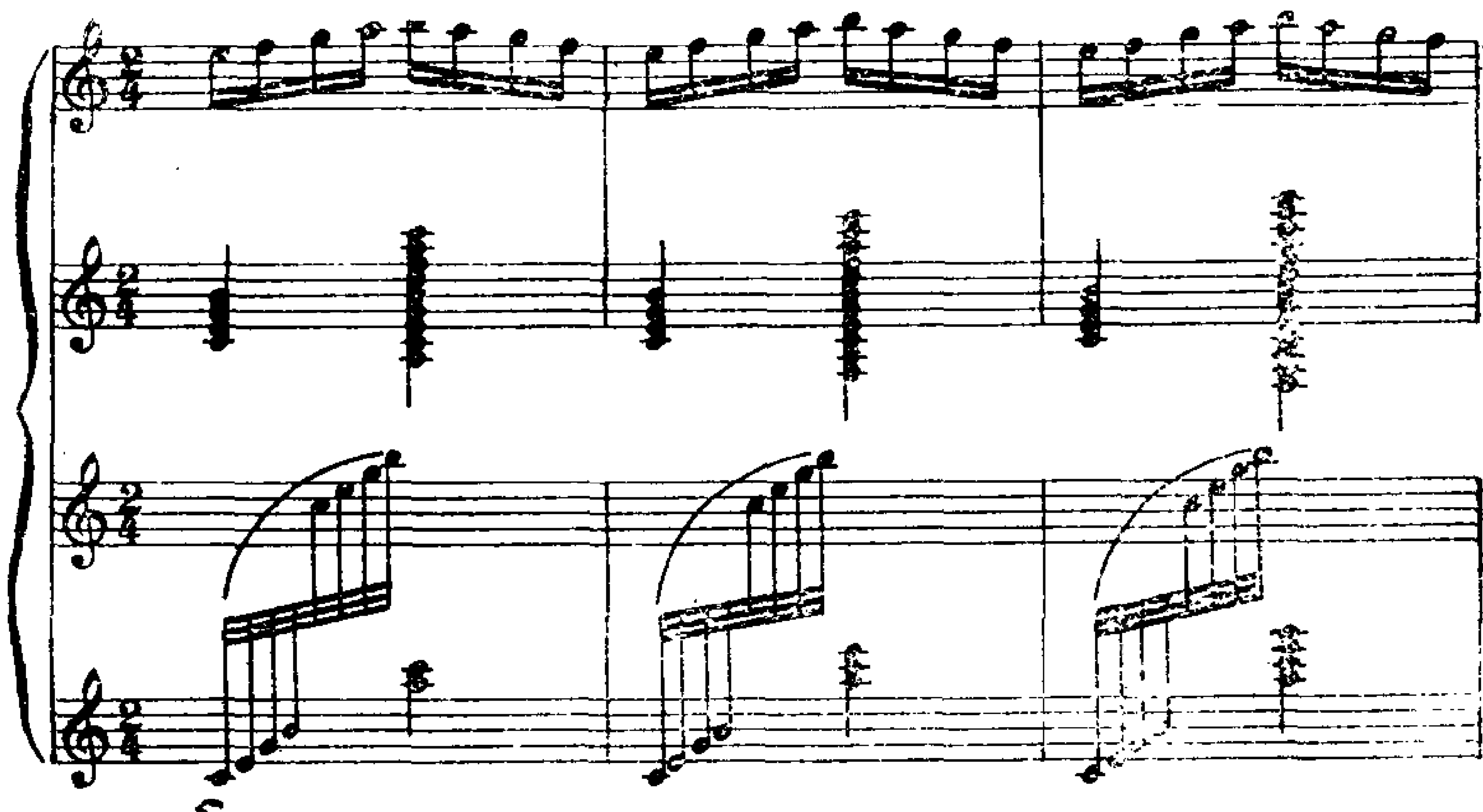
米　约《克里斯朵夫·哥伦布》

上例所运用的都是十五和弦。由于自然高叠和弦最多只到十三和弦，若再往上叠至十五和弦，必然重复原和弦的根音。作者正是利用此特点，使两个外声部作双八度平行进行，以加强主旋律声部。

同理，自然音阶的十五和弦、十七和弦、十九和弦、二十一和弦、二十三和弦、二十五和弦、二十七和弦等等，虽然在理论上成立，实际效果只是十三和弦重复了某些和弦音，对和弦本身的结构并未带来变化，但对加强和弦的音响效果仍然是有作用的。

例 11-3
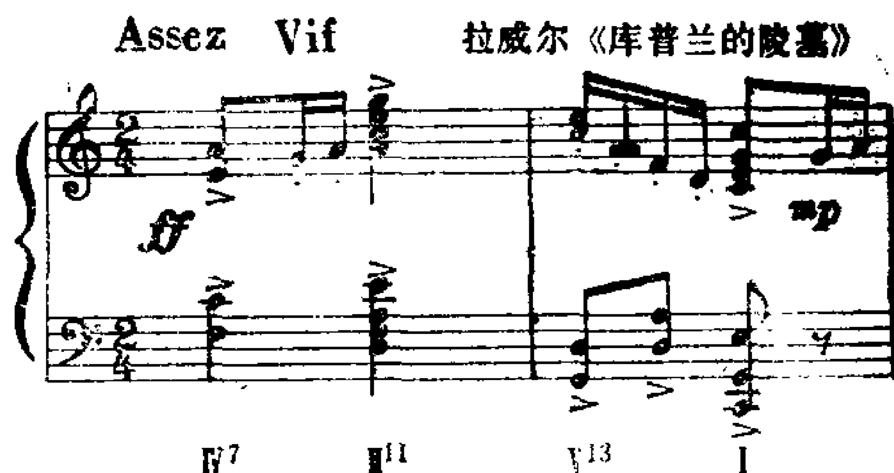
斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》



上例是高叠和弦的比较极端的谱例。第一小节是Ⅵ级十七和弦（VI_{17}），第二小节是Ⅳ级二十一和弦（IV_{21}），第三小节是Ⅱ级二十七和弦（II_{27}），实际上这些都只不过是十三和弦的重复。

由于自然高叠和弦包含了自然七声音阶的每一个音，因此，在为旋律配置和声时，自然音阶的任何一个音均可以任意配置一个自然高叠和弦。这样，即使采用的是典型的传统和声连接，如S—D—T，其音响效果也会与传统和声不大相同。

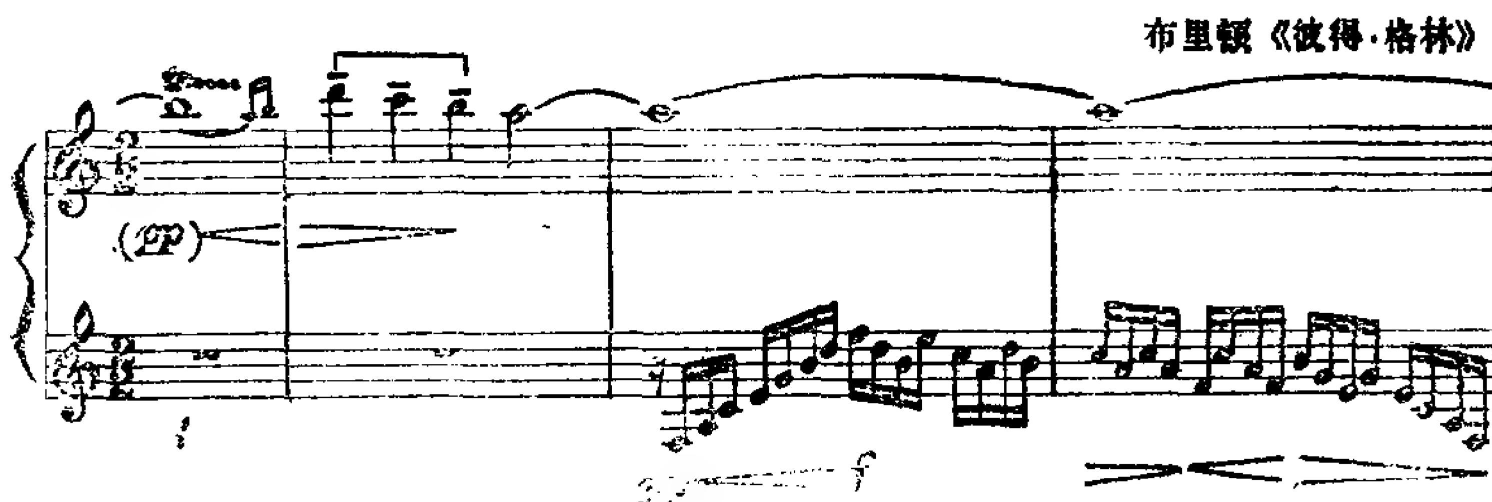
例 11—4



上例如果仅从主旋律来看，第一小节第二拍是C大调的属音（G），不可能配Ⅱ级和弦。第二小节第一拍的E音也不可能配以Ⅴ级和弦，然而作者却从Ⅳ—Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ的和声进行出发，使用了Ⅱ$_{11}$与Ⅴ$_{13}$两个高叠和弦，使这一传统和声的典型语汇达到了现代和声语言的效果。

需要特别说明的是，高叠和弦虽然具有较显著的不协和特性，然而近现代作曲家在运用高叠和弦时，并不一定要将其看作是不协和弦而加以解决。下例是在a小调主长音上使用了Ⅵ级十三和弦，此高叠和弦的七音、九音、十一音与十三音均未解决。

例 11—5



第二节　变五音和弦与半音化和声

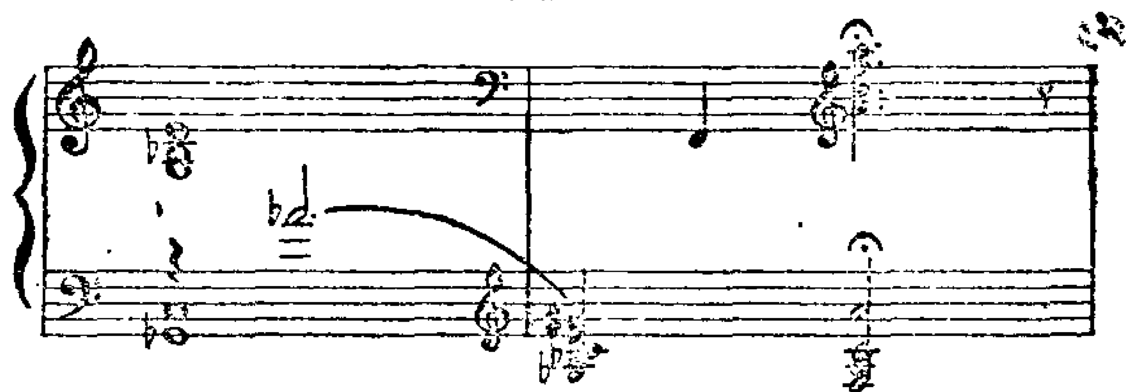
将传统的三和弦、七和弦或九和弦的五音升高或降低半音，

则形成变五音和弦。这个和弦既与传统和声有着密切的联系，又给近现代和弦的创新提供了多种可能性。比如，某些含有变化音的高叠和弦就是变五音和弦的一种特殊形态（这些将在下面另讲）。

变五音和弦的升五音或降五音，可以与本位五音同时出现于同一和弦之中，而且常常是用等音记谱。

例 11-6
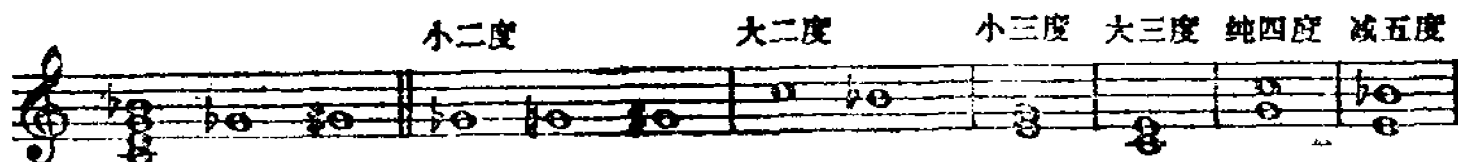
勋伯格《室内交响曲》作品第9号



上例作为F大调的属七和弦至主三和弦，应是非常传统的和声语言。此处的G音（即F大调属七和弦的五音），被分成为♭G和♯G（♯G用等音记成♭A），分别解决到F音和A音，从而使D_7—T这一传统的简单终止式增添了几分现代和声的色彩。

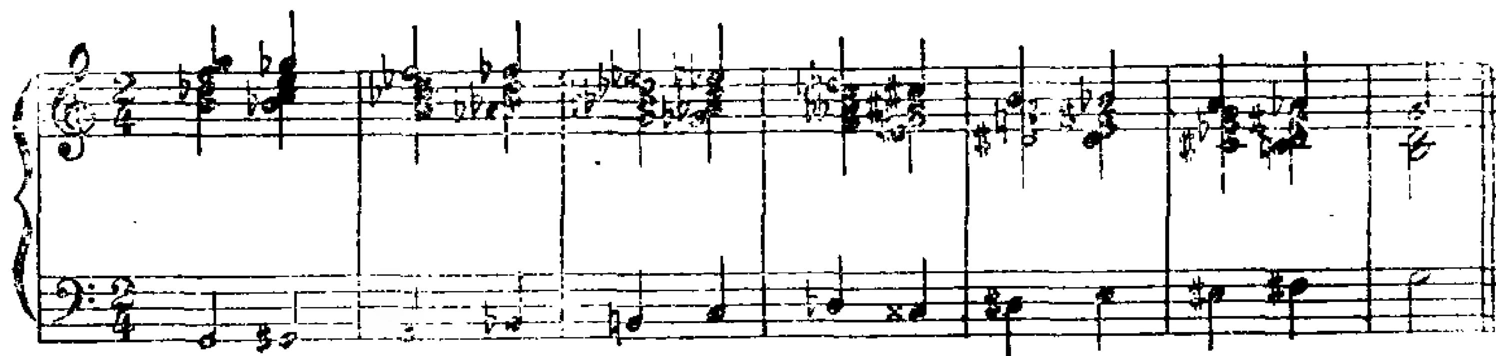
这种同时含有本位五音及升、降五音的属七和弦，包含了所有的音程，即在一个和弦内，含有小二度，大二度、小三度、大三度、纯四度、三全音等六种音程，其余的音程如五度、六度、七度等，只是上述音程的转位或等音变换。现将上例变五音和弦所含的音程举例如下：

例 11-7



从乐理的角度来看，我们完全可以称这种变五音和弦为包含全部音程的和弦。这样，中、后期浪漫派就有了建立高度半音化音乐的和声手段。仅以下面这种后期浪漫派常用的一种手法为例，如果两个外声部从任何一个音程开始作半音反向进行，只要采用变五音结构的和弦，均可配置具有严格功能逻辑的和声。如下例：

例 11-8
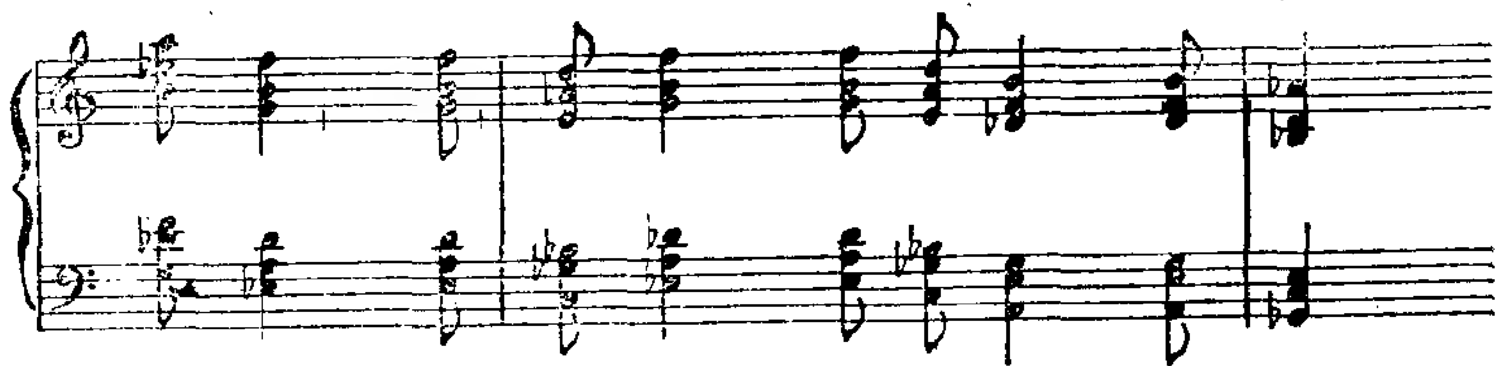


上例只不过是连续变五音属七和弦的音乐片段。这种半音化的和声，用传统和声的观点来分析是很容易理解的。

这种半音化的和声语言并不一定要表现在主旋律作半音进行上。下例的主旋律并非半音进行，却使用了相同的半音化和声手法。

例 11-9

巴托克《小曲》



上例是连续变五音属九和弦，五音同时具有升、降半音。其中，某些和弦音采用了等音变换记谱（见下例括号内的实心音符），其不协和音均不解决。为了读者能很好地理解，现将上例的和声骨架简化如下：

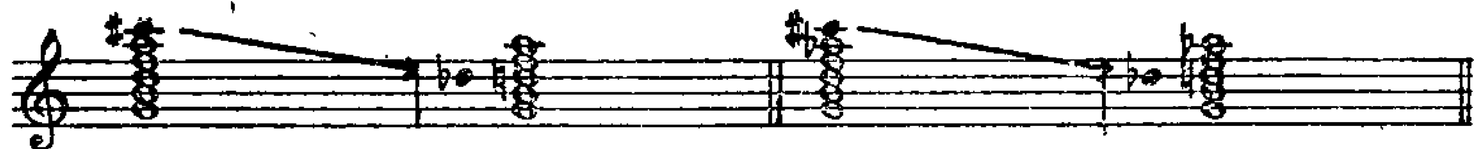
例 11-10



第三节　变五音高叠和弦
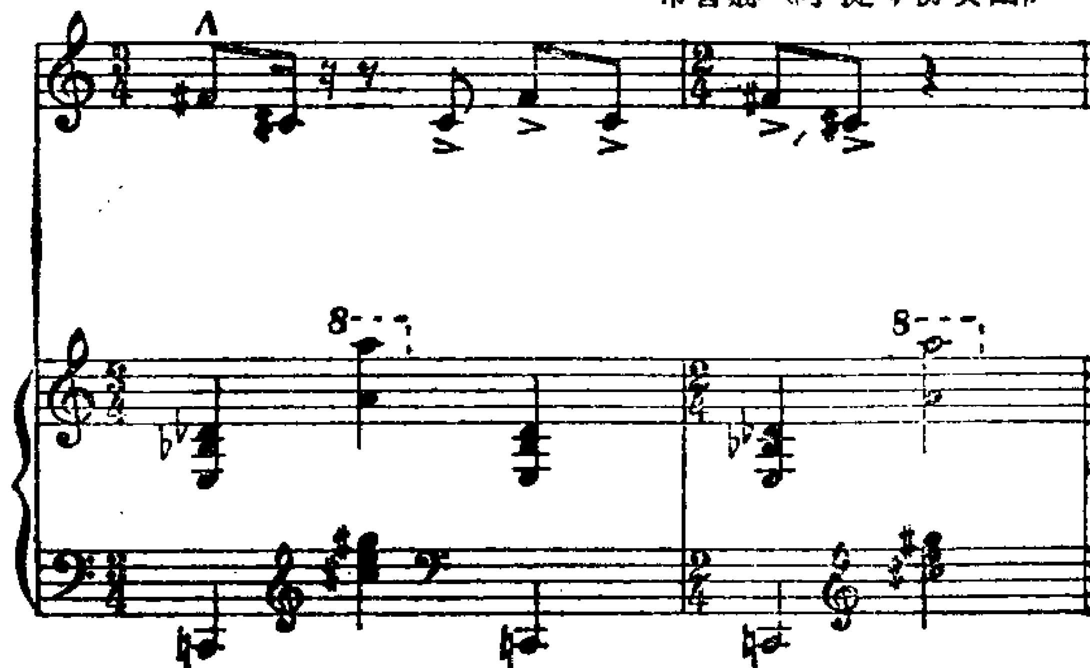
在高叠和弦中引入某些变化音，在近现代和声中是屡见不鲜的。最常见的是引入高叠和弦的增十一度，如将此增十一度作等音变换并加以转位，它实际上是一个含有降五音的属九和弦。如下例：

例 11-11



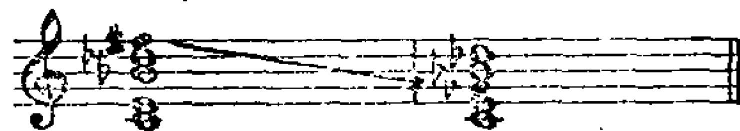
近现代作曲家在使用这类和弦时，常常喜欢用等音变换记谱。遇到这种情况，就应该按三度叠置的原则将有关的变化音作等音变换后再进行分析。如下例：

例 11-12



上例如果不作等音变换，其和弦结构是较难理解的。如将♯c等换成♭d，♯f等换成♭g，则可一眼看出，这个含有增十一度的高叠和弦，实际上是一个降五音小属九和弦。
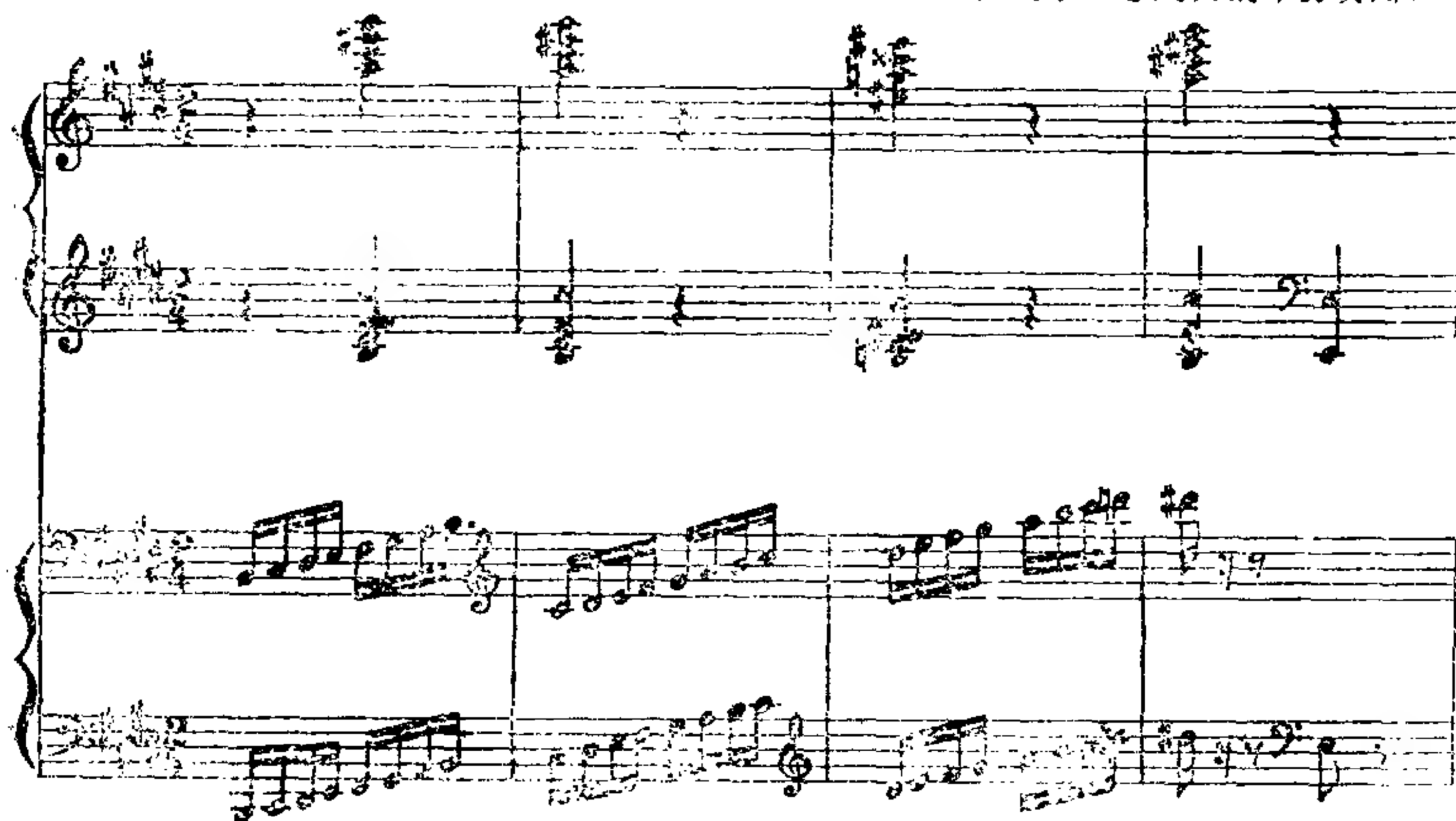
例 11-13



下例是含有增十一度的十三和弦。音乐是E大调的，所使用的为属十三和弦。

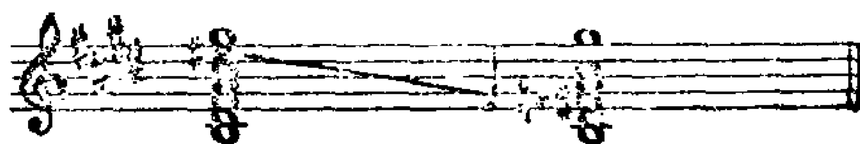
例 11-14

拉威尔《G大调钢琴协奏曲》



上例的增十一度，同样可以将其看作是高叠和弦的降五音。

例 11-15

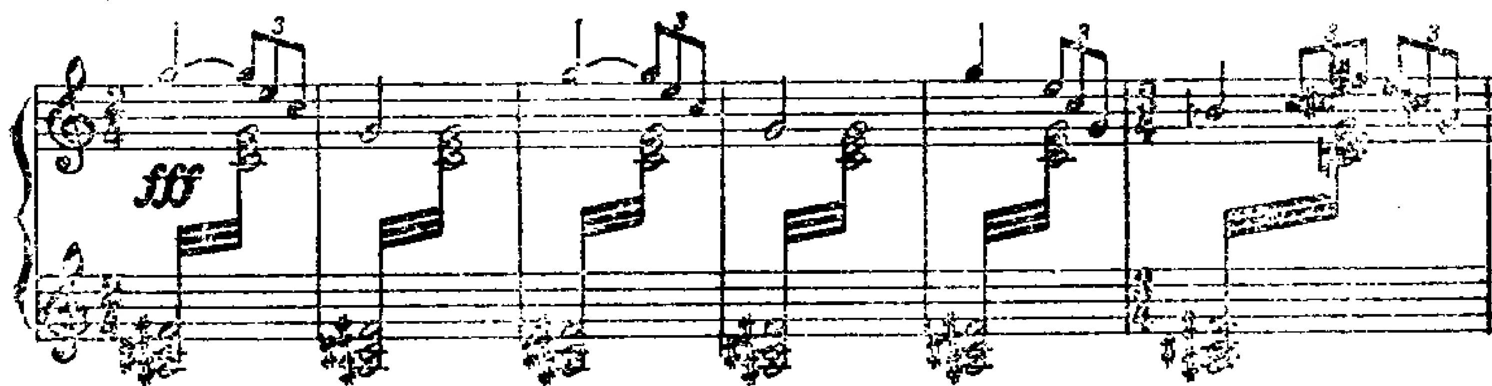


第四节 变五音高叠和弦的特殊形态

在近现代和弦结构中，变五音高叠和弦可以说是变幻多端的，上述含有增十一度的高叠和弦只是其基本形态。此外，它还以某种意想不到的特殊形态出现于近现代音乐作品之中，诸如某些远关系的复合和弦，某些个人独创的四度叠置和弦，某些全音阶和弦等，仔细分析起来，实际上是不同形态的变五音高叠和弦。

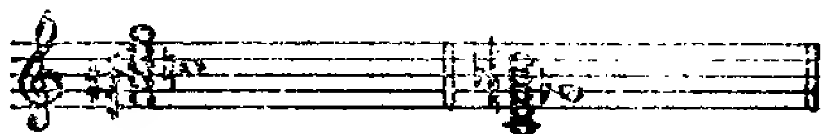
斯特拉文斯基在《彼得鲁什卡》中有一段著名的极音复合和弦的实例，即C大三和弦与#F大三和弦同时使用，发出一种尖锐但并不太刺耳的特殊声响，成为脍炙人口的"彼得鲁什卡和弦"，为后辈作曲家广为采用。

例 11-16
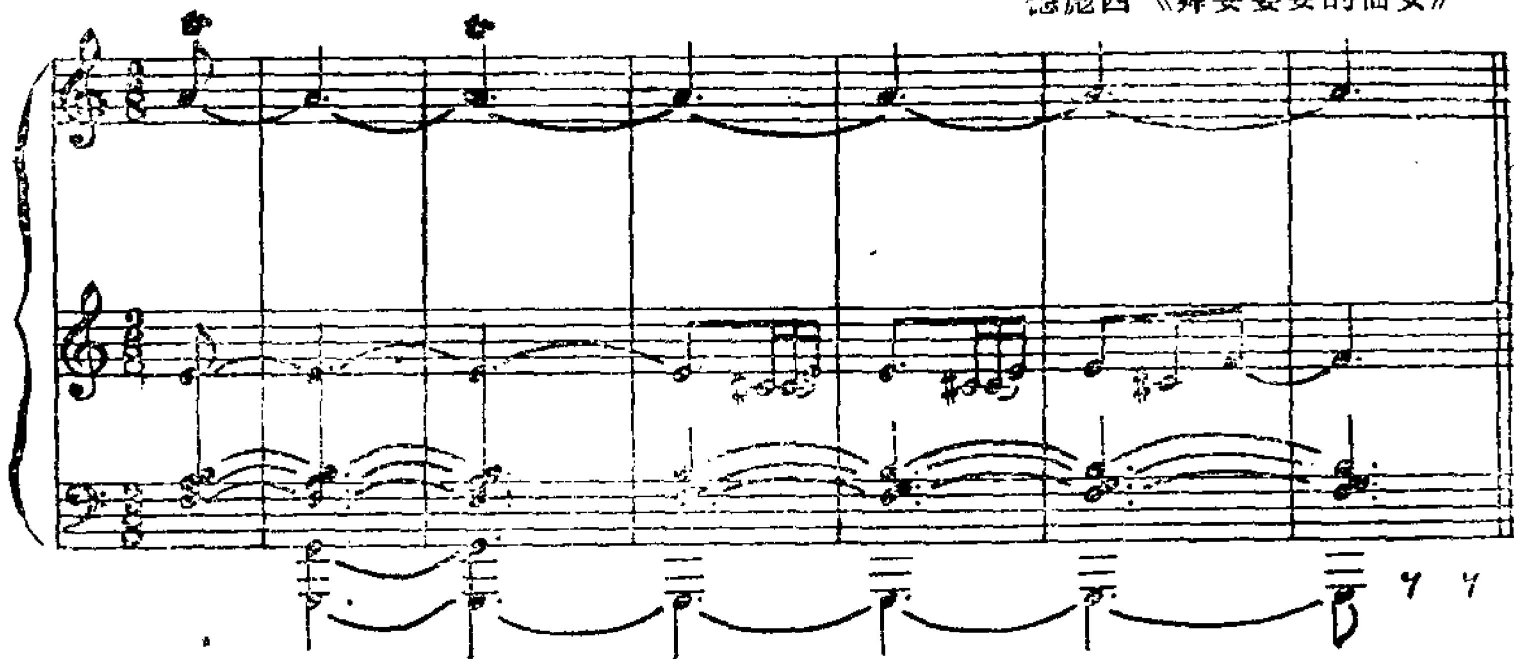


从上例一眼就可看出，这是以相隔一个三全音的两个大三和弦的同时鸣响。实际上拉威尔至少在此十年以前就在他的《水的嬉戏》中运用过这个和弦。如果用等音变换作三度高叠，也可以看成是加降五音的小属九和弦。

例 11-17



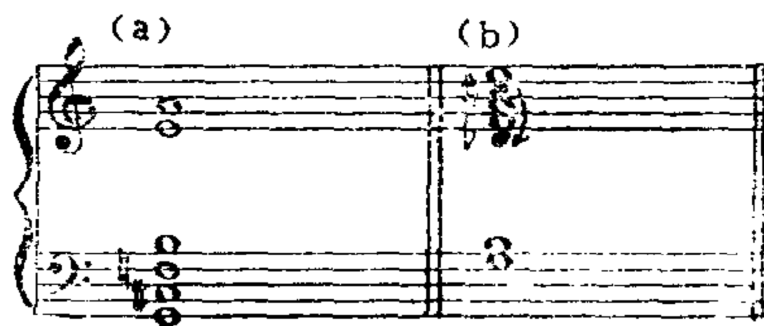
著名的神秘和弦为斯克里亚宾所创用，它由一连串上行四度音组成：C—$^{\sharp}$f—$^{\flat}$b—e—A—d，此和弦是斯克里亚宾所作的《普罗米修斯》和《第七钢琴奏鸣曲》的基础，他还在其他作品中使用了这一和弦。除此以外，我们还可从其他近现代作曲家的某些作品中找到这个和弦。如下例：

例 11—18



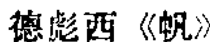
上例实为斯克里亚宾的神秘和弦〔见下例（a）〕，但我们也可将它看成是降五音的属十三和弦的特殊形态〔下例（b)〕。如当做降五音高叠和弦，需将$^{\sharp}$c音等音变换为$^{\flat}$d音，并依三度叠置重新加以排列。

例 11—19



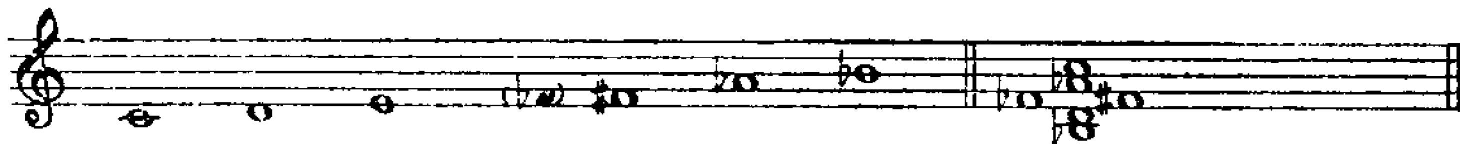
印象派喜欢使用的全音阶和弦，即将全音阶的六个音同时鸣响，如果用等音变换后依三度叠置重新排列，也可看作是变五音高叠和弦的特殊形态。

例 11-20



上例的和弦由全音阶的各音所构成。如果按 ♭E大调 来分析，它的结构可以追溯来自升、降五音的属九和弦。

例 11-21



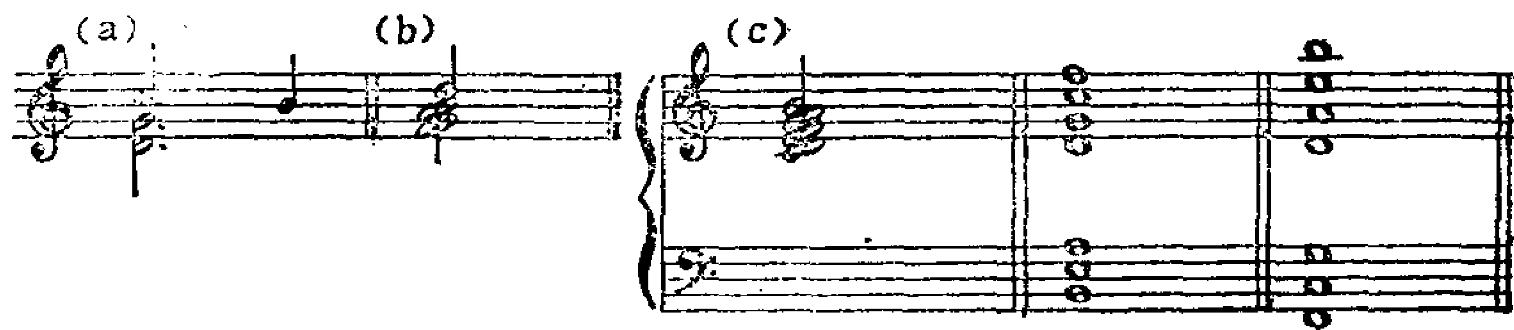
以上变五音高叠和弦的特殊形态实例，旨在说明这样一个问题：尽管现代和声的和弦结构千变万化，若认真追溯其来源，它们都可能与传统和弦有着这样或那样的联系。

第十二章　附加音与非三度音响

除上述三度高叠和弦以外，还有属于非三度音响所构成的新和弦，其中包括附加音和弦以及二度和声与四、五度和声等近现代手法。

非三度音响在传统和声中可以找到它的踪影：如三和弦第二转位附有高音部的七度至六度的留音，表示出一个四度和弦〔下例（a）〕；当九和弦的七音、根音及九音以该次序出现于密集位置时，就造成了二度和弦的要素〔下例（b)〕；十三和弦由于包括七声音阶所有的音，可以安排成二度、四度或五度叠置的和弦〔下例（c)〕等等。

例 12-1

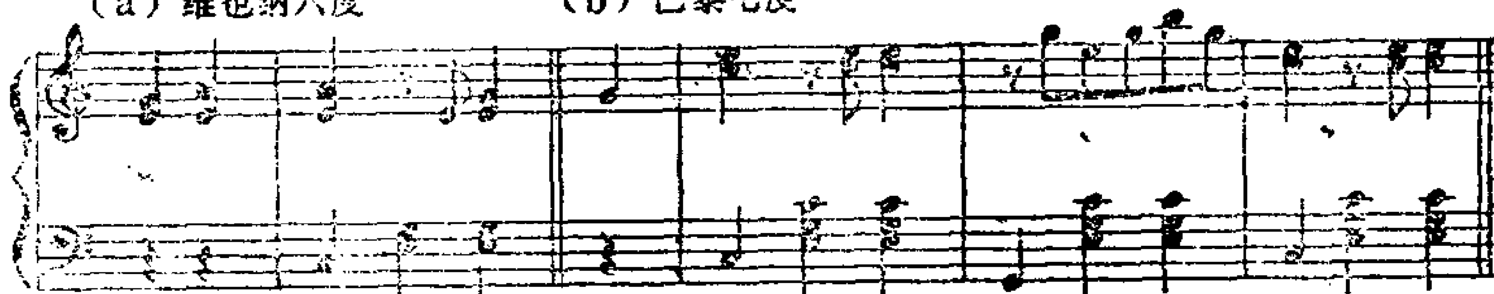


第一节　附加音与大二度和弦

在欧洲19世纪的某些舞曲中，特定的附加音和弦已成为某种音乐风格的特征之一。如在主和弦上附加大六度，称之为维也纳

六度〔见下例（a)〕；在主和弦上附加大七度，称之为巴黎七度〔下例（b)〕等。
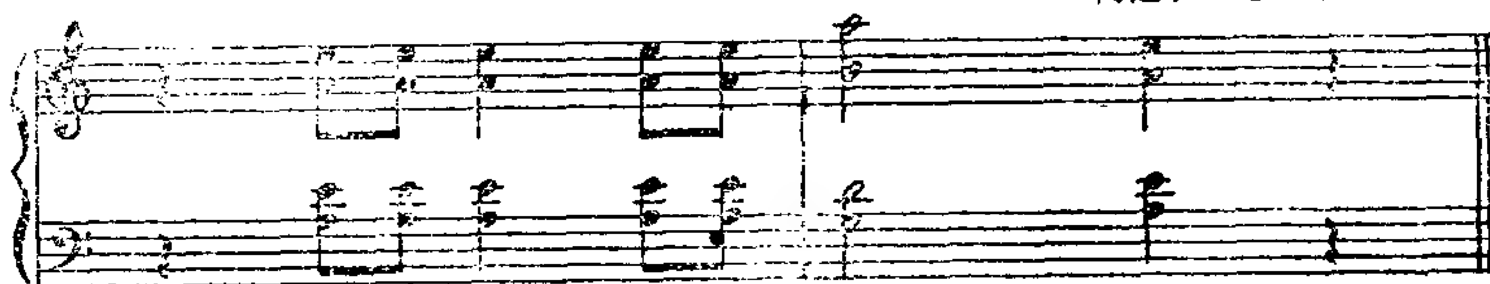
例 12—2



所附加的音一般不按和弦的三度叠置来归纳。如上例维也纳六度主和弦，不能将其看作是VI_7的第一转位；同理，附加二度的和弦虽然也可以按三度叠置看作是省略七音的九和弦，但省略七音后会使九和弦的效果大为改变。因此，在缺少七音时，一般都作为附加二度和弦看待。如下例第二小节的第一个和弦：

例 12—3

柯达伊《感恩赞美诗》



两个或两个以上的大二度叠置，则构成大二度和弦。由于两个相邻大二度的叠置必然在其两端声部之间构成一个大三度音程，这种叠置方式易于与某些传统的和弦结构相混淆，所以在实际作品中不太多见。倒是以和音形式出现的大二度结合成了这类和声的常见形态。

例 12—4

朱践耳《夏夜蛙声》(选自《绿油油的水乡》)

S.
A.

小 青 蛙， 青 蛙，

T.
B.

go gogo ga ga gogo ga ga gogo ga ga go gogo gi go

上例是用连续的大二度音响模仿青蛙的叫声。

例 12—5
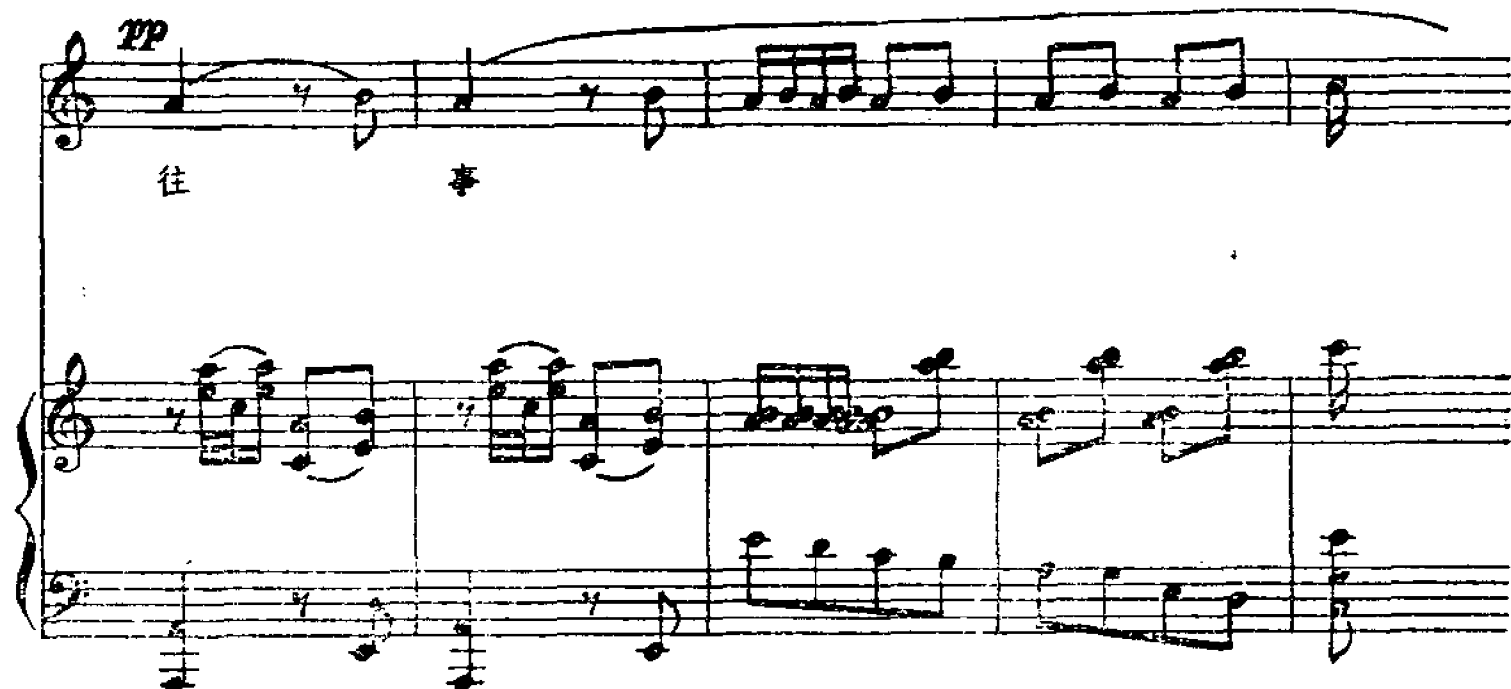
罗忠镕《寄扬州韩绰判官》

二 十 四 桥 明 月 夜， 玉 人

何 处 教 吹 箫。 oo

上例的大二度音响，可能会使人联想到七弦琴古朴而淡雅的伴奏。
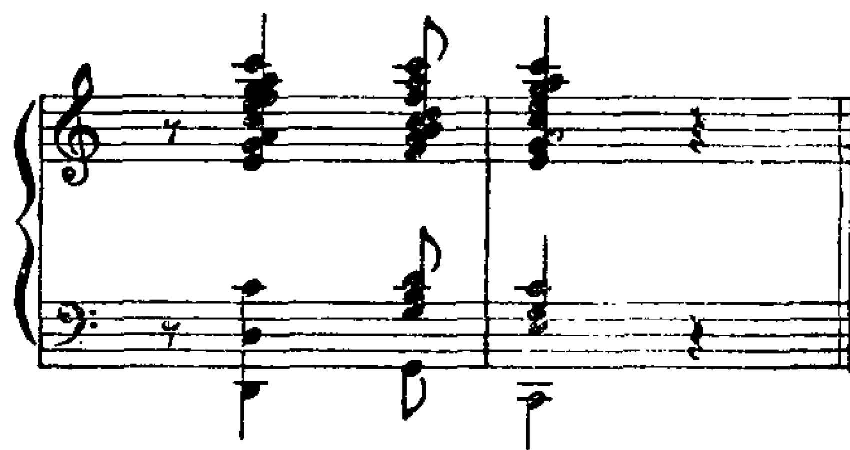
例 12－6



以主旋律中的某些因素作为附加音的依据，也是常见的。上例在伴奏中使用了连续大二度，它是由人声拖腔中的大二度综合而成的。

高叠和弦与附加音和弦混合运用，也是一种很有效的现代手法。

例 12－7
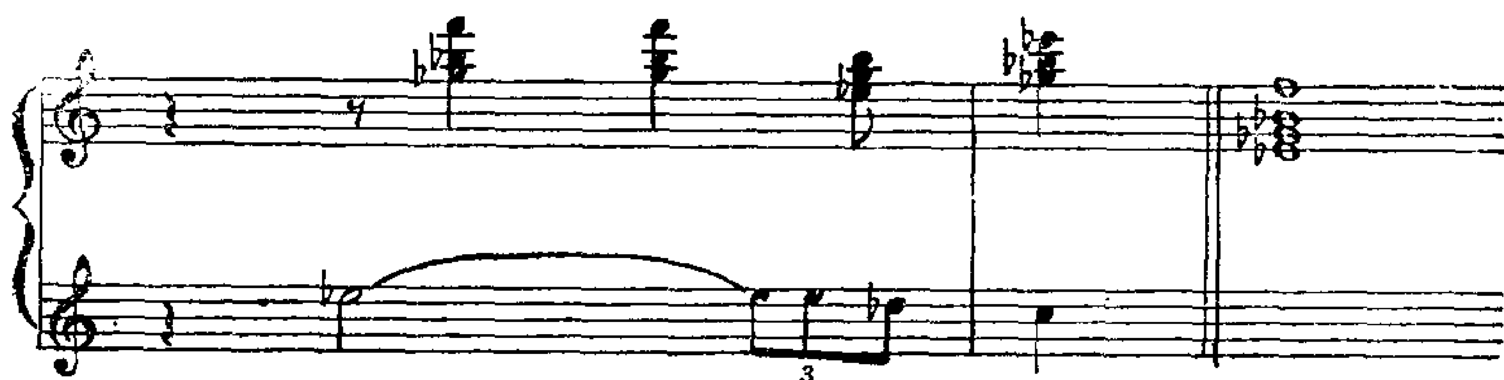


上例是C大调的强烈的调性终止。从自然上主音十一和弦到自然属十一和弦，然后进行到含附加六度的主和弦。

二度加在小三和弦上也有良好的效果。如下例：

例 12-8
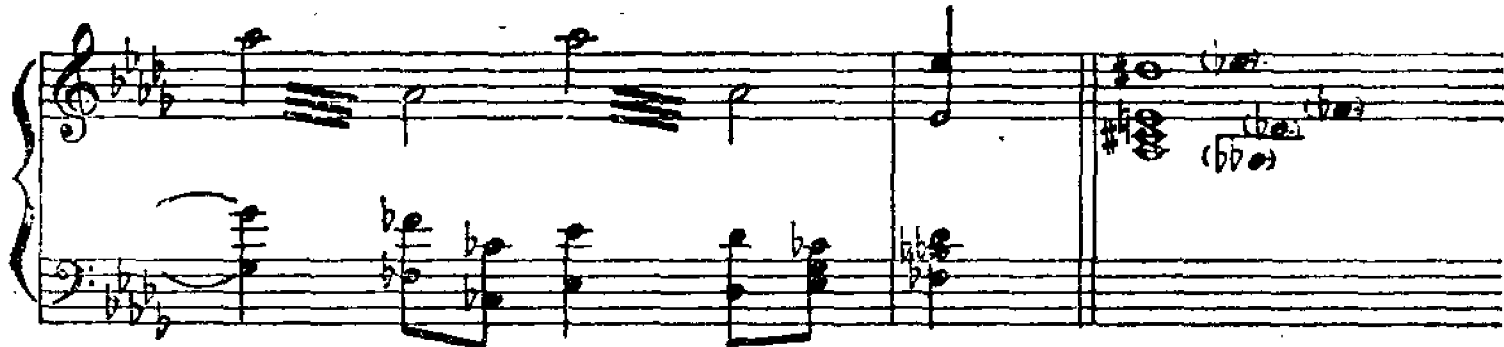
德彪西《贝利亚斯与梅丽桑黛》



附加音与基本和弦并不总是自然音关系。下例是在大三和弦上附加增四度，有着变五音三和弦的效果。为了便于读者分析，此处用了等音变换记谱来注明此和弦结构。
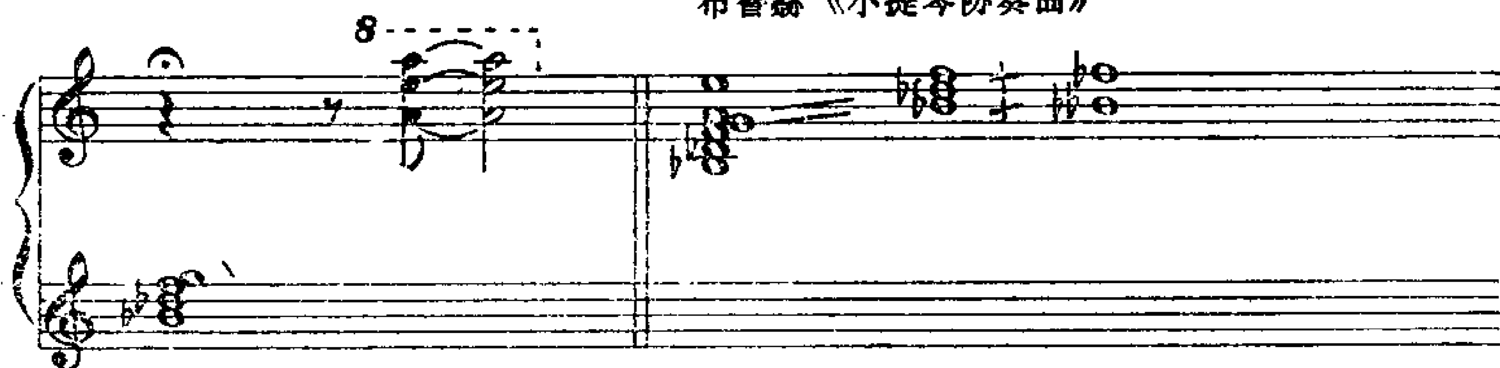
例 12-9

柯达伊《感恩赞美诗》



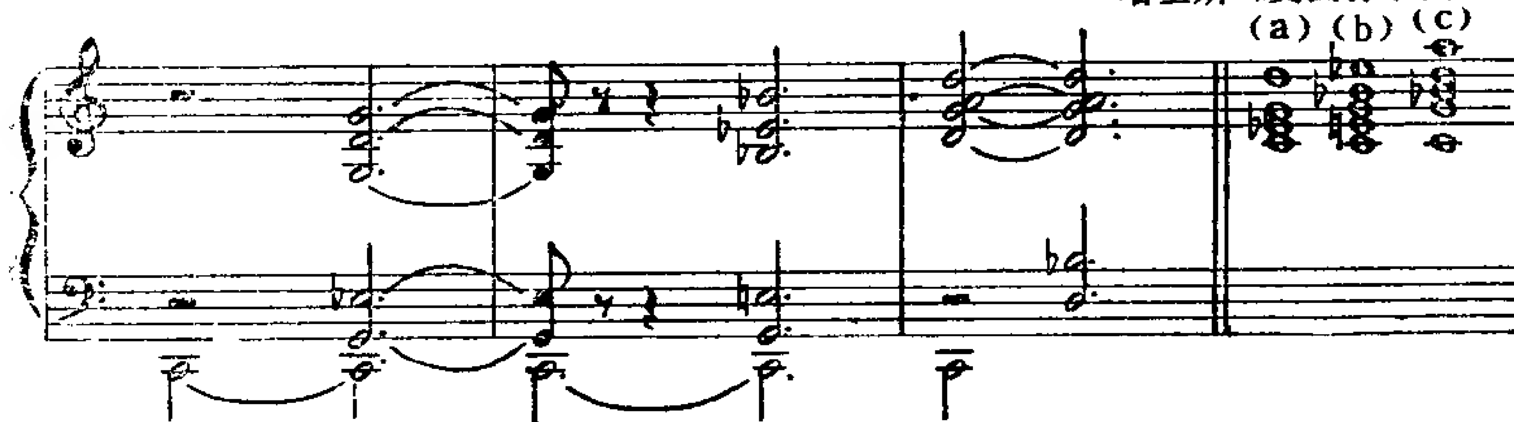
下例是一个非常有创造性的附加音和弦，它出自小提琴奏鸣曲的第二乐章结束处。在牢固地建立了降b小调的调性以后，作者在终止和弦上用了一个有附加六度的降b小三和弦，后来又加上了大七度及增四度，如果用等音变换，也可以将其看作是附加低半音的主音与属音。

例 12-10



有些附加音和弦是由于分层的和声思维的线条运动所造成的。有关线条和声，后面将专门讲述，此处仅举一例说明附加音的情况。如：

例 12-11



上例的和声显然是分为三层，即以C音为低音的长音为一个层次；以平行四、五度的高音声部为另一个层次；在这两个层次之间夹住三和弦的进行。从而造成有附加二度的小三和弦〔上例(a)处〕，有大、小三度的属七和弦结构〔上例（b）处〕，以及省略三音及十一音的十三和弦〔上例（c)处〕。之所以特别要列举此例，意在说明有些附加音是由于其他原因偶然形成的。遇到这种情况，就不必过多地从和弦结构本身去追究了。

第二节　四、五度和声

按照传统和声的观点，省略三音的三和弦，为空五度和弦，将其转位，则为四度和弦。由于这种四、五度和声能较好地突出五声调式的特点，我国作曲家常使用这种和声手法。

例 12－12

Allegro Vivace

蒋祖馨《迎春花》

con anima.

上例流动的五声音调用单层的四度和声配置，这是一种自然形态的四度和声。

将两个五声音阶作四、五度平行进行，可能会偶尔插进三、六度音程（下例注＊处）。这种四、五度和声手法也是常见的。

例 12－13

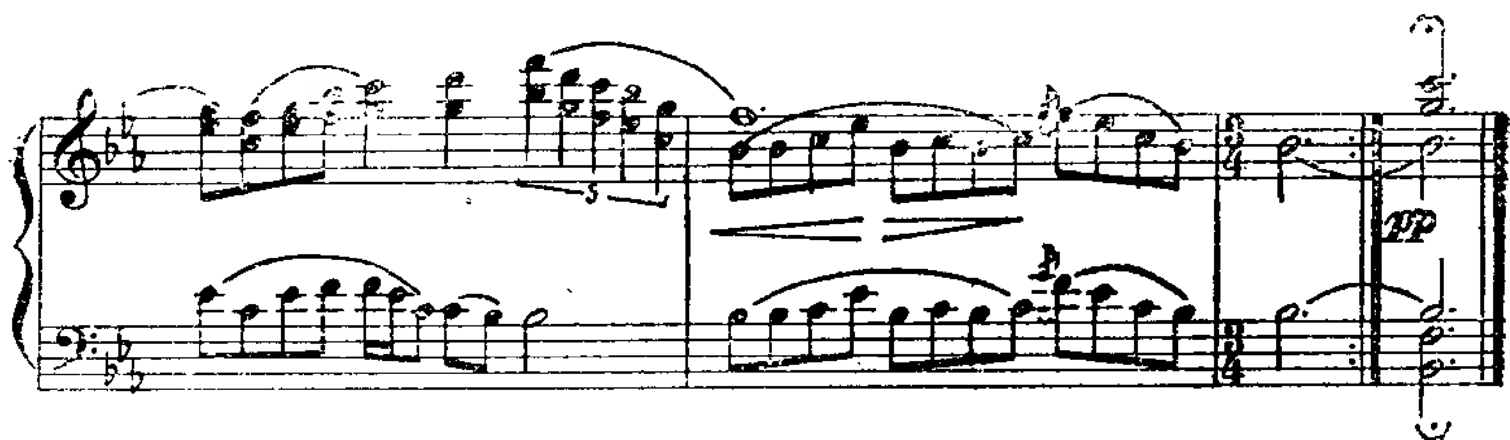
黎英海在《民歌小曲五十首》中多次使用了这一手法。

例 12－14

黎英海《安徽民歌》

mp

pp
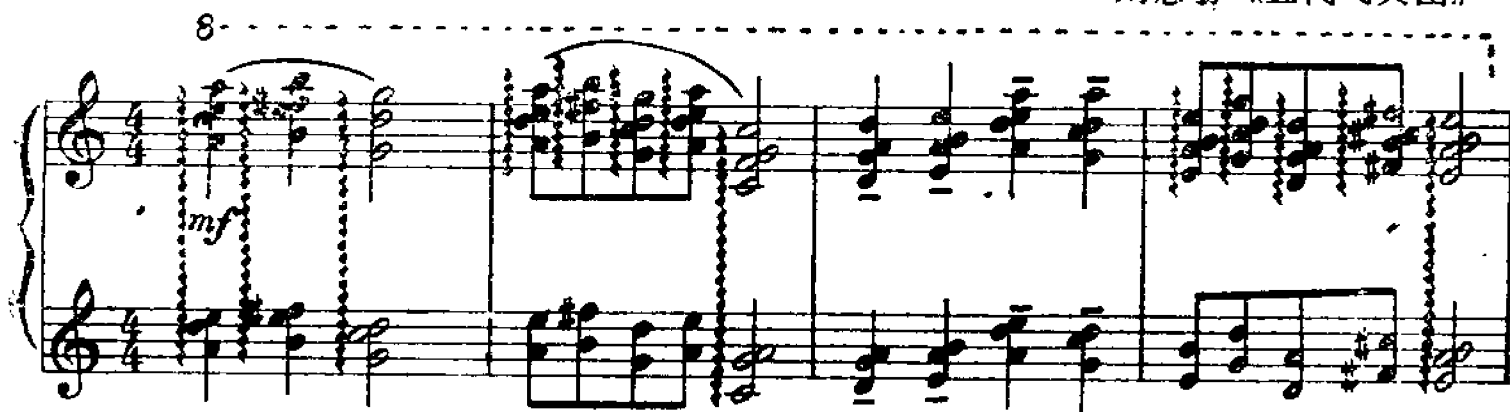


上例第二小节是四度平行，第三小节前三拍是五声式的三、四度间隔平行；后三拍是五度平行，最后的结束和弦，是前面四度平行与五度平行的和声材料的综合。

还可以以一个八度为框架，其间加入四、五度。这种四、五度和弦与我国民族乐器琵琶的空弦关系相同，故俗称"琵琶和弦"。如下例：

例 12－15
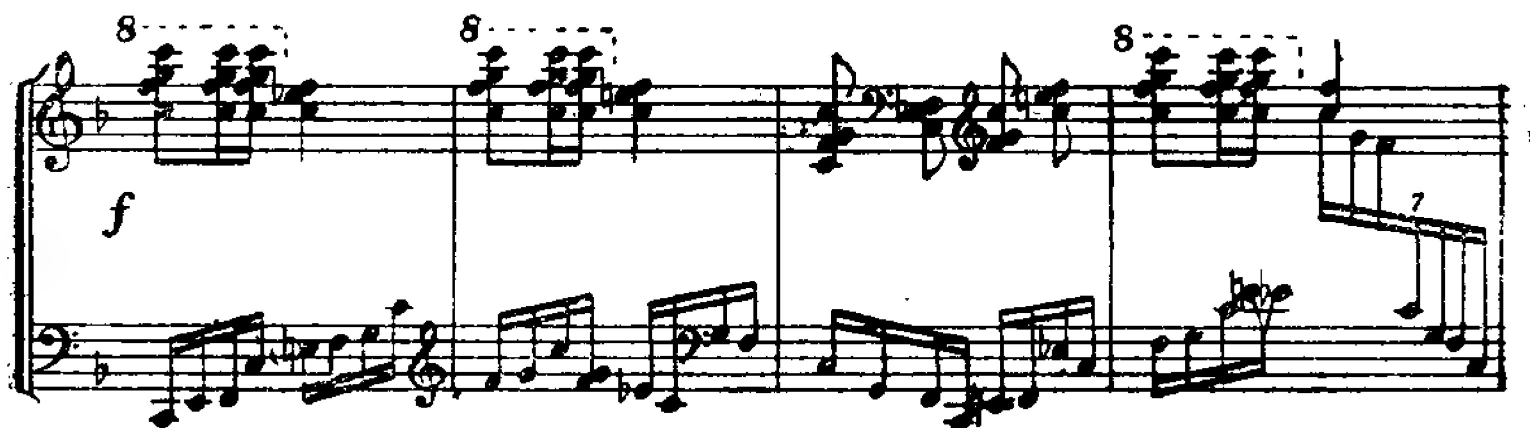
刘念劬《五代飞天图》



下面是用四度叠置和弦模拟中国锣鼓音响的实例。

例 12－16

汪立三《兄妹开荒》



也可以使用非自然音列的纯四度。下例带有变化音的纯四度对描绘主人公徘徊心情和诗句中探询的内容起到了重要的作用。

例 12-17

罗忠镕《南陵道中》

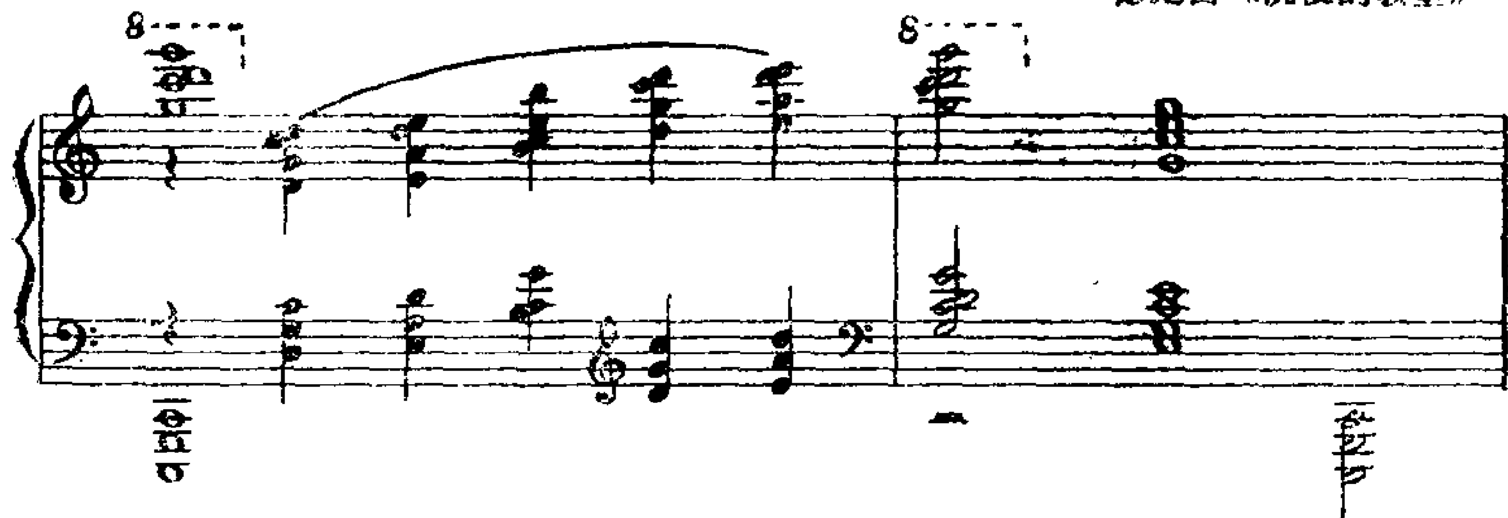
南陵水面 漫悠悠，

风紧云轻 欲变秋。 正是客心

在外国近代作品中，四、五度和声的运用，也是不乏其例的。

例 12-18
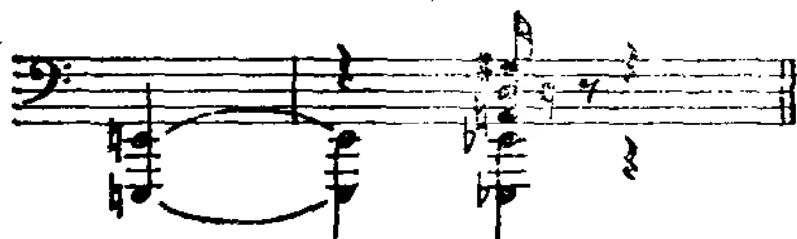
德彪西《沉没的教堂》



印象派名作《沉没的教堂》是大量使用四度和弦的作品。上例的持续和弦以及以四分音符移动的和弦，主要都是四度结构的。和弦中的大二度并非附加二度，而是由四度和弦中的八度重复所形成的。

例 12-19

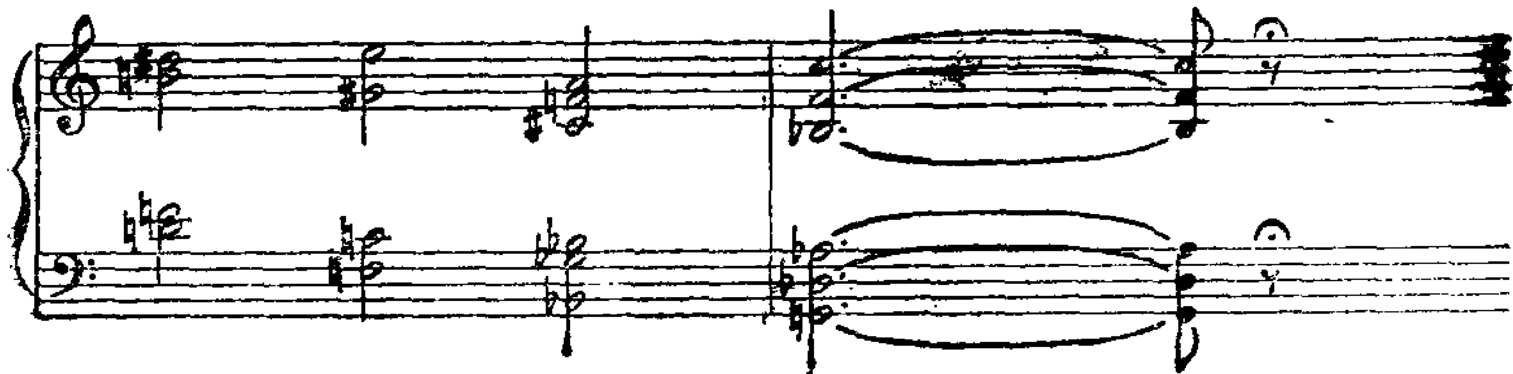
勋伯格《钢琴曲三首》



上例的最后一个和弦是用四度写成的，其中包含一个纯四度与两个增四度。含有增四度的和弦在音响上与完全用纯四度构成的和弦具有很大的差别。

例 12-20

巴托克《第二钢琴协奏曲》



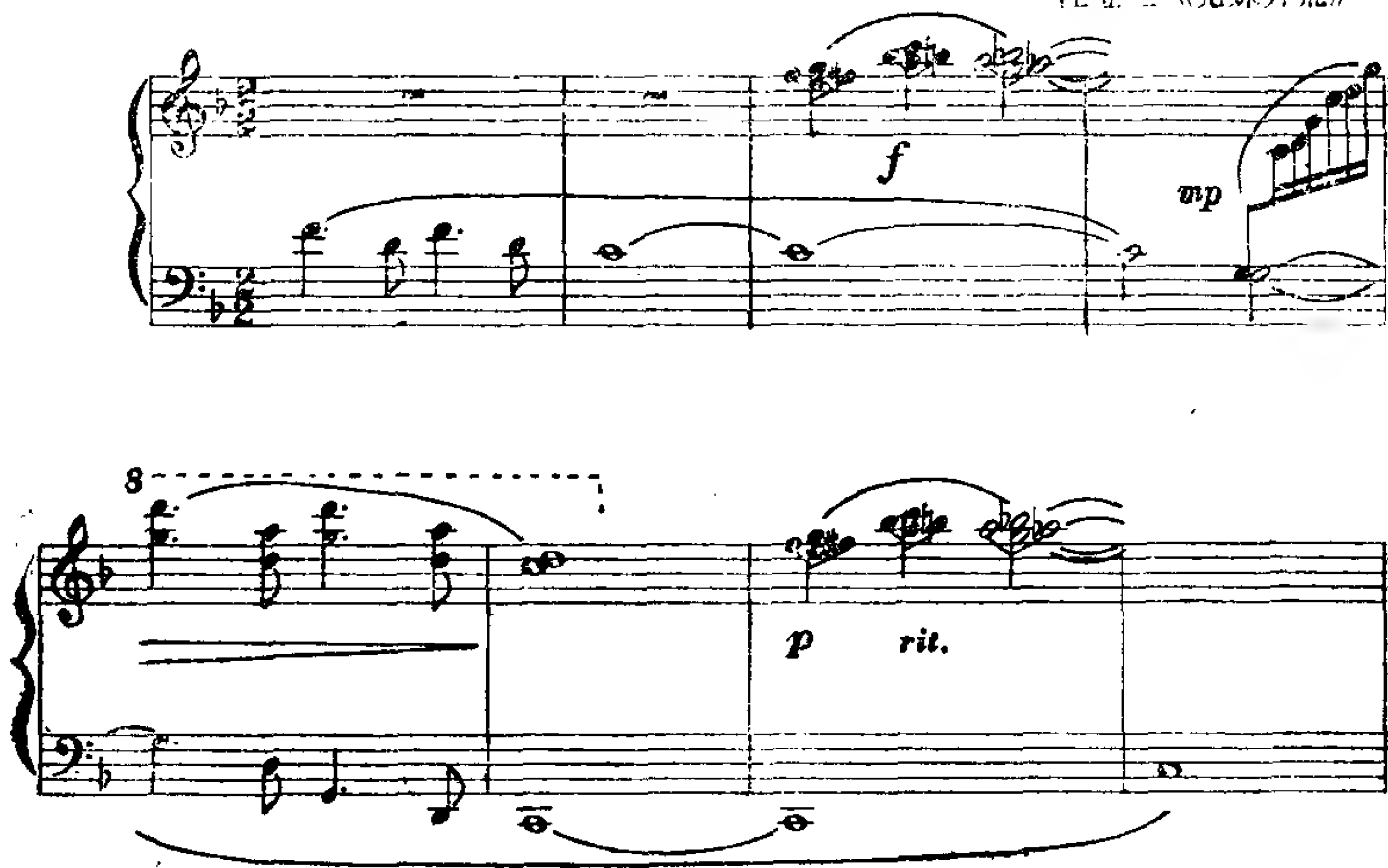
上例的最后一个六音和弦，是一个五度和弦。分析时可以将左手的音符移高三个八度置于右手的和弦音之上，即可看出该和弦完全依五度而排列，只是其中包含一个减五度。

第三节　小二度音响与音丛式和弦

含有小二度音响的和弦，是近现代作曲家特别是我国作曲家所常用的。

由于小二度音程的碰撞，产生一种特殊的音响效果，我国作曲家常用它来描写某种特定的情绪或表现某种特定的风格。

例 12-21
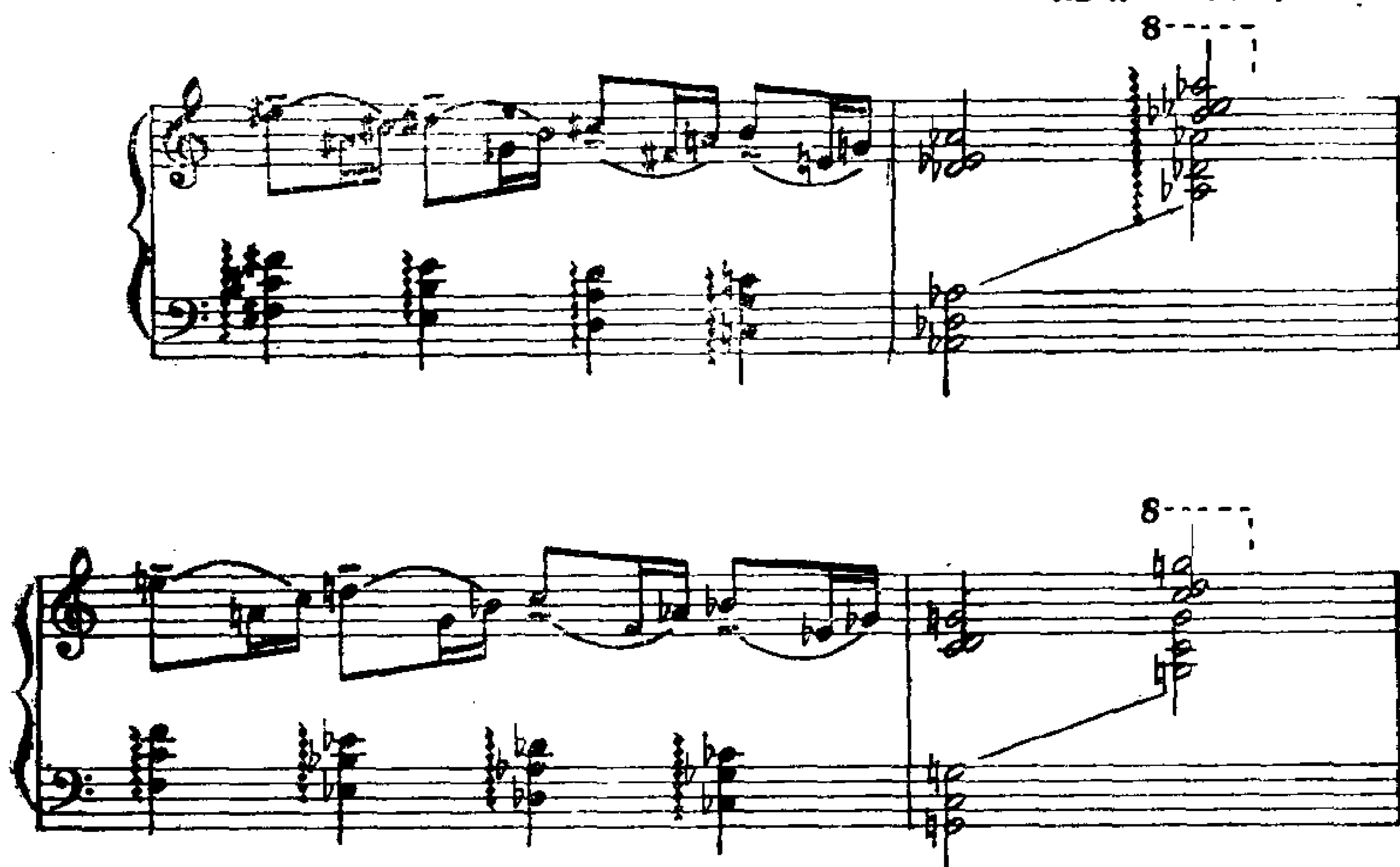


上例用几个小二度的密集排列模仿黎明时雄鸡的高鸣。

在某些作品中还可以看到用小二度（或其转位大七度）来模仿我国民族乐器的音响，如下例：

例 12—22

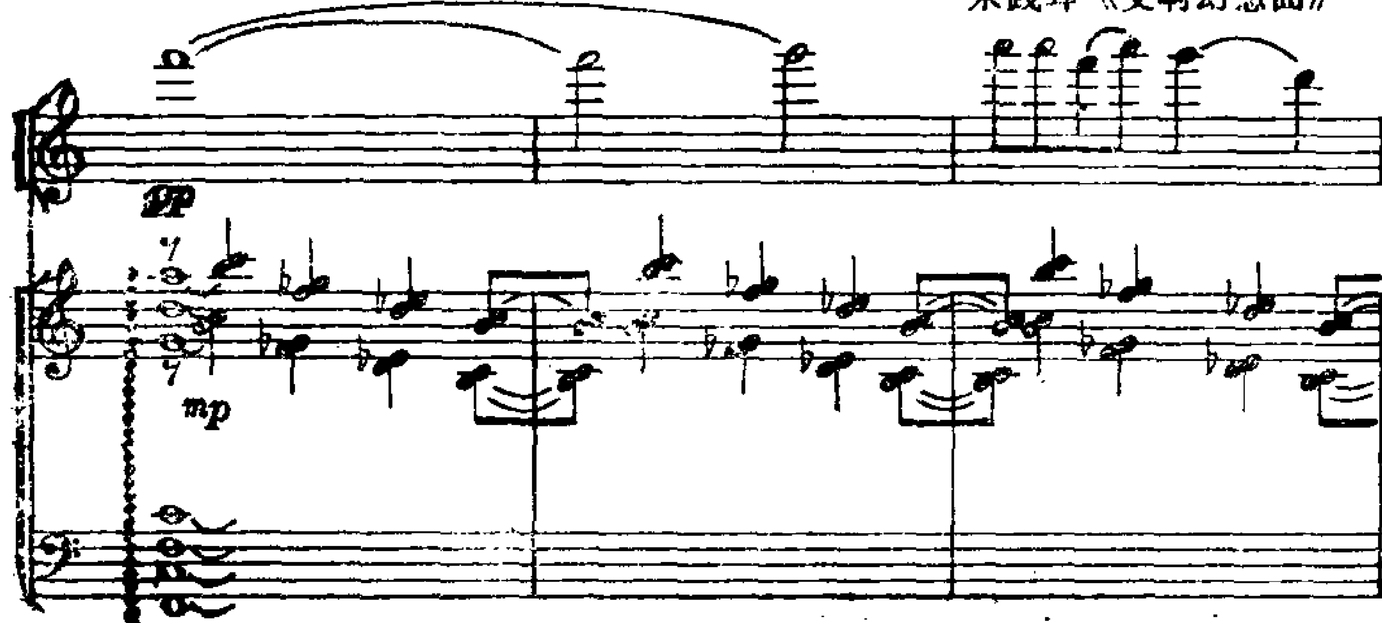
刘念劬《五代飞天图》
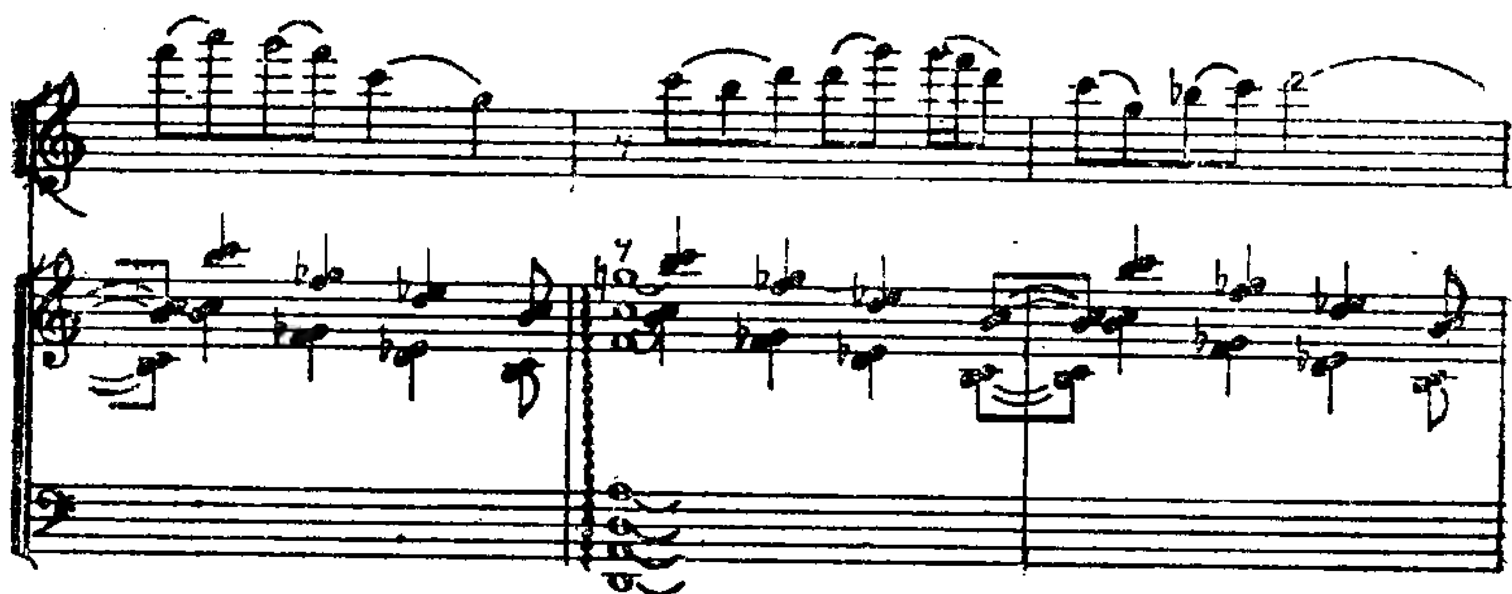


上例运用了连续的平行大七度，使人联想起古琴的音响。在古琴上演奏某一音时，由于手指的颤动，所发出的音既不像该音，又不像比该音低半音的音。因此，有的作曲家就用大七度或小九度的音响来表现，往往可达到比较理想的效果。

例 12—23
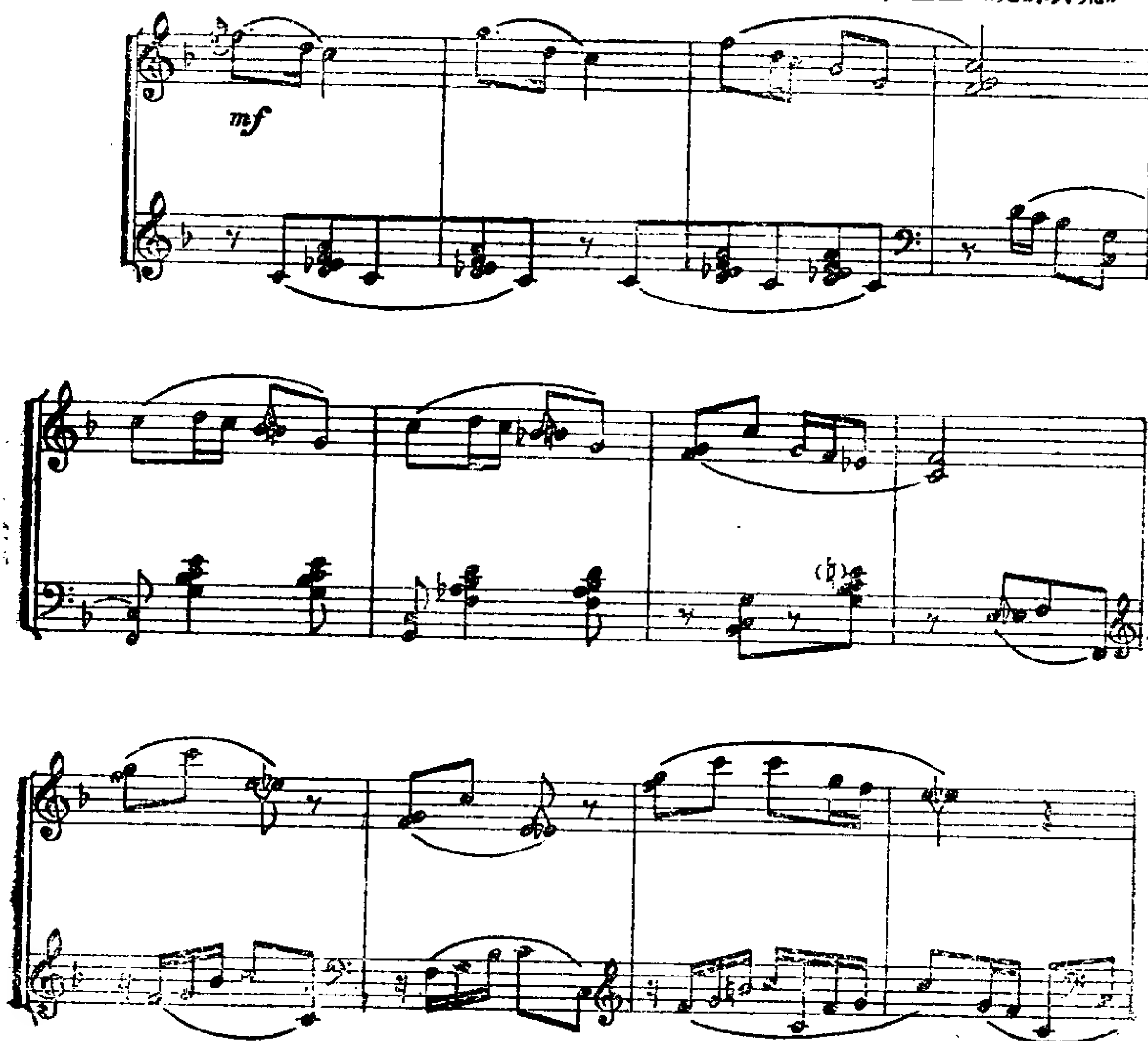
朱践耳《交响幻想曲》





上例的小二度音响由竖琴奏出，得到五度和弦的长音衬托，使人感到晶莹而透亮，将人带入幻想的意境。
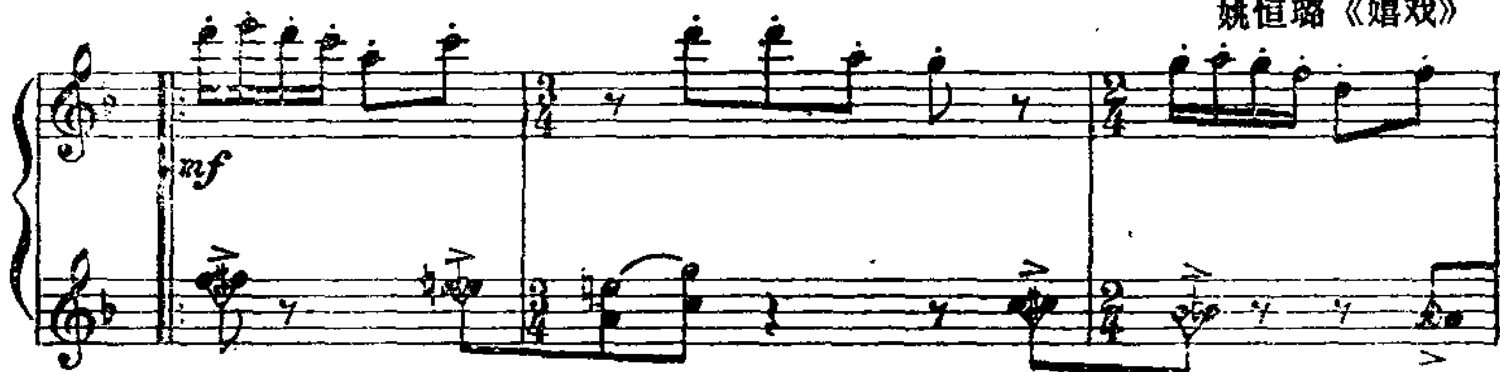
例 12--24



上例第五、六小节处，用小二度音响表现民间音乐中的微升清角音，第九、十、十二小节处又用同样的处理方式表现微降变宫音，从而将特性民间音调的中立音在平均律的键盘乐器上巧妙地模拟出来。

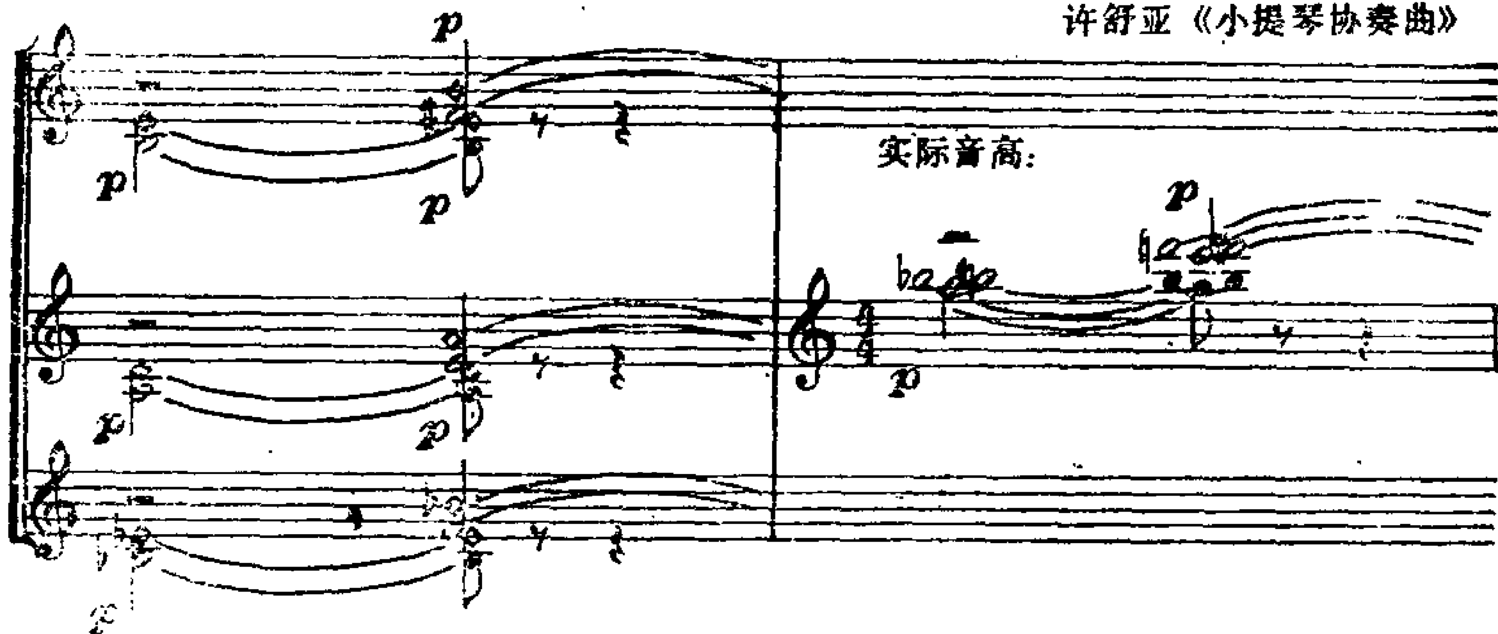
下例运用小二度音响表现嬉戏的欢乐情绪。

例 12—25



若干个相邻的小二度一齐鸣响，则形成音丛。这种音丛式的和弦，音响浓密、紧张、尖锐，如下例：

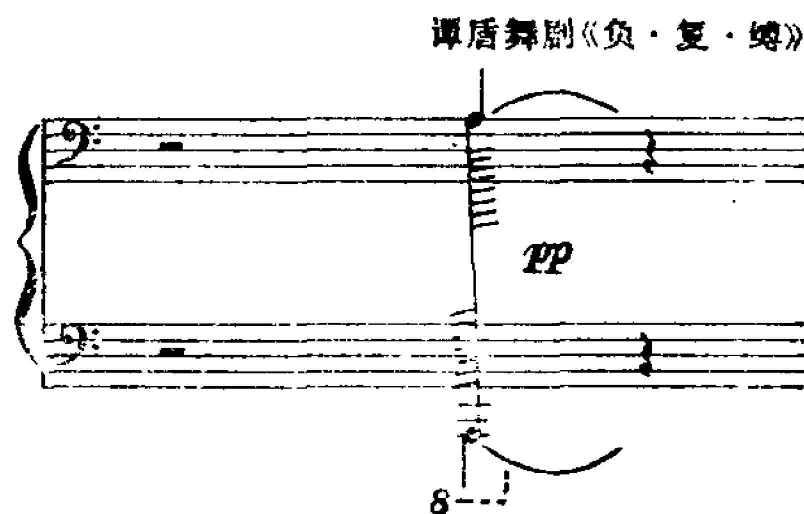
例 12—26



上例运用了两组小二度音丛（见谱例中的实际音高记谱）。这两组由三个音构成的音丛分别由第一、二小提琴与中提琴用泛音奏出，音响朦胧而富有诗意。

这种音丛式和弦在钢琴上有特殊的演奏方法，即将某一段音域中的黑键与白键一齐压下。下例是它的现代记谱，这是用手肘在钢琴上最低的三个八度中所奏的音丛式和弦。

例 12-27



第十三章　平行和声与线条结构

前面讲的现代和弦，不论是三度高叠或是非三度音响，都是直接从纵向的角度所构成的。除此之外，现代音乐也可直接从横向的角度加以组合。本章所讲的平行和声与线条结构，即是这种横向组合的产物。

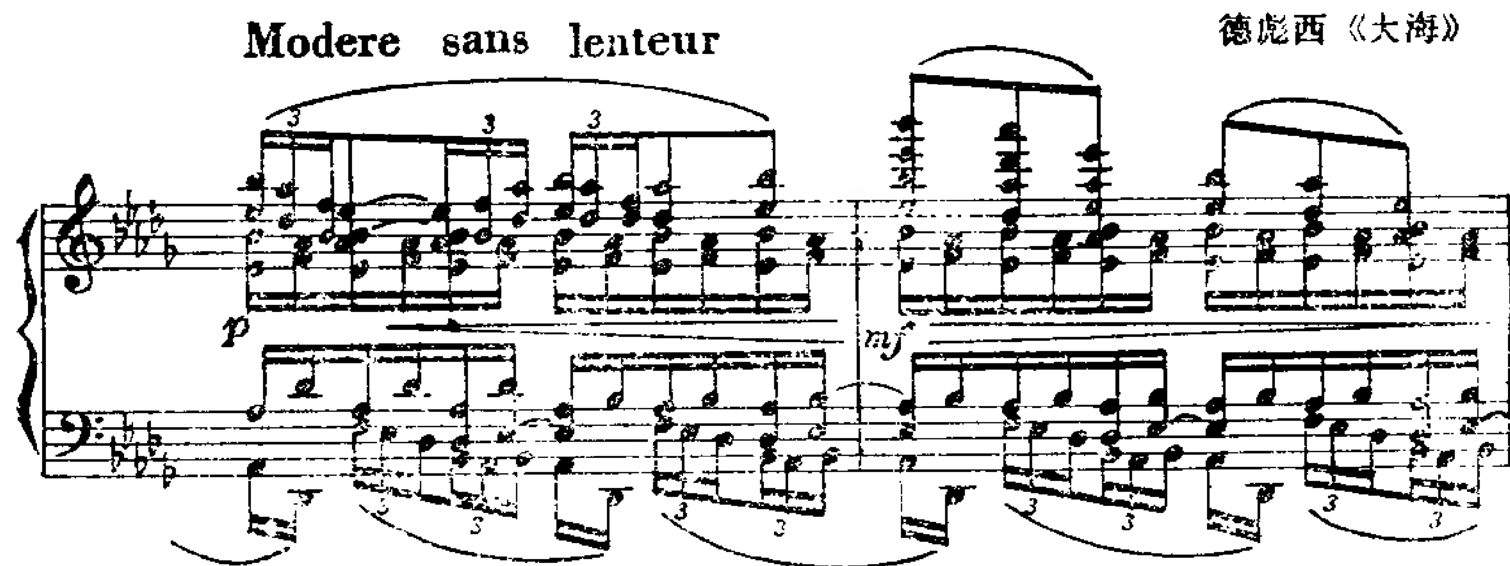
第一节　平行和声的一般概念

两个或两个以上的和弦音以基本相等的音程或和弦作连续进行，即构成平行和声。平行和声可在18世纪的平行六和弦及19世纪的平行减七和弦序进中看到。在传统和声中，除了上述这种平行进行外，其他平行进行是有意避免的，特别是要避免使用平行五度与平行八度。之所以如此，主要是为了保持传统和声在声部进行与整体音响上的均衡美。

然而，近现代音乐却反其道而行之。如果说，在以四部和声为基础的多声部音乐中，平行五度与平行八度可能产生比较“单薄”与“空洞”的感觉，那么近现代作曲家可能正是从这一特点出发，有意利用它使音乐蒙上这一特定的色彩。平行和声之所以由德彪西及其他印象派作曲家所先行，并已实际上变为印象派音乐的标志，其原因正在于这种和声语言不仅与传统和声比较起来

有着迥然不同的特点，而且还能表现印象派音乐中的那种朦胧的诗意与情趣。
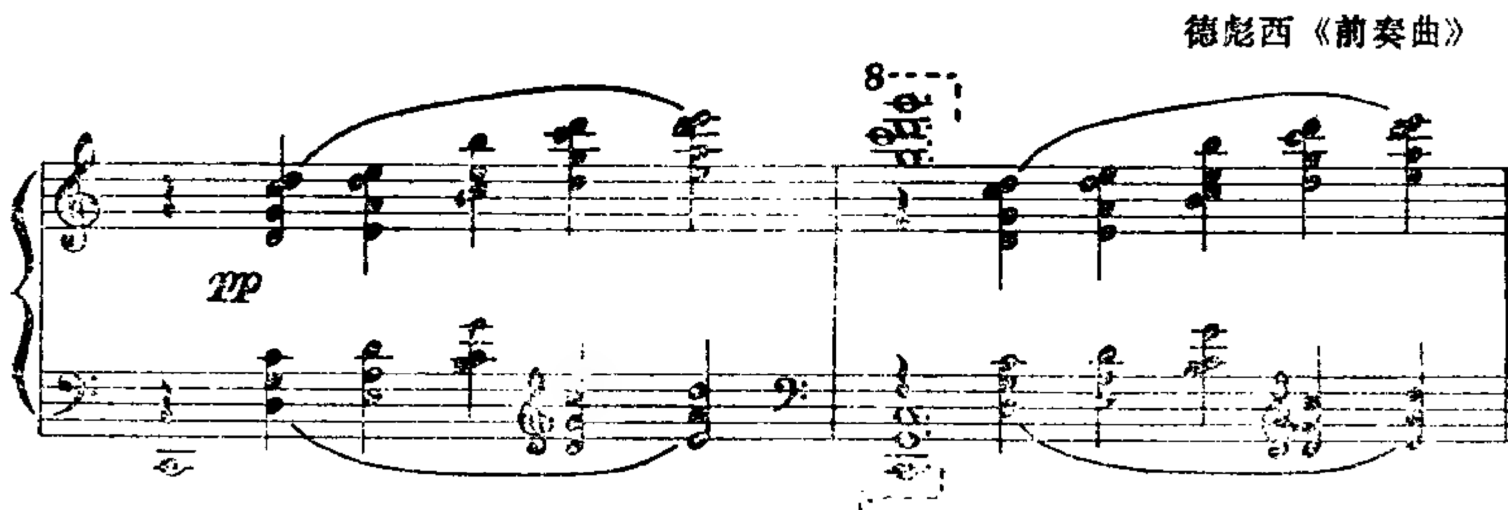
例 13－1



上例是作者对大海的色彩变化的描写。在弦乐波纹音型的背景上，红日自海面喷薄而出。由长笛和单簧管演奏的主题，始终是平行五度进行，显得特别宁静安详。

如果说上例的平行进行还只是旋律性的，并未构成和弦，下例则是同一作曲家所运用的平行和弦，它们由四度、五度、二度和七度等音程综合而成。

例 13－2



上例的平行和弦，除了第四拍的结构有点改变以外，其他和弦的结构事实上是左右手的两层双四度叠置，再加上最高层的八度音而组成的，具有一种特殊的和声色彩。
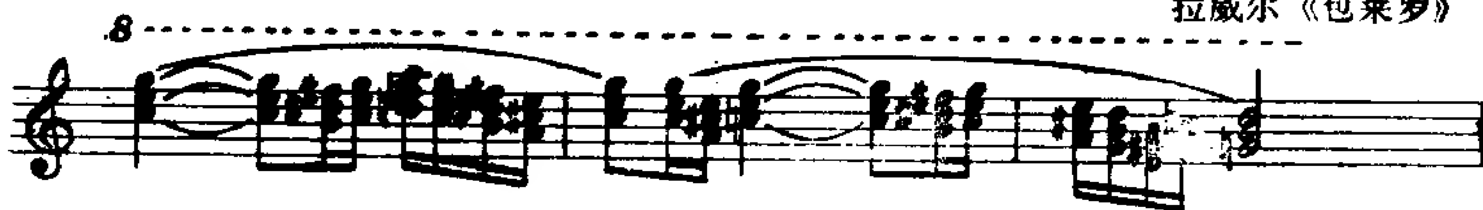
一般而言，平行和声的各声部是一种依附和被依附的关系，除主声部外，其余声部本身缺乏独立性，而是依附于主声部，并像影子一样紧紧跟随着它。我们还可举出另一位印象派大师的作品来说明这一点。

例 13—3



平行和声在辟斯顿的和声教科书中被称为“独立的纵的音响”，认为它是由一些与前后完全无关的单一和弦构成的。鉴于此，平行和声又被称之为和弦的旋律，它的进行方向主要是为旋律上的考虑所支配的。如下例：

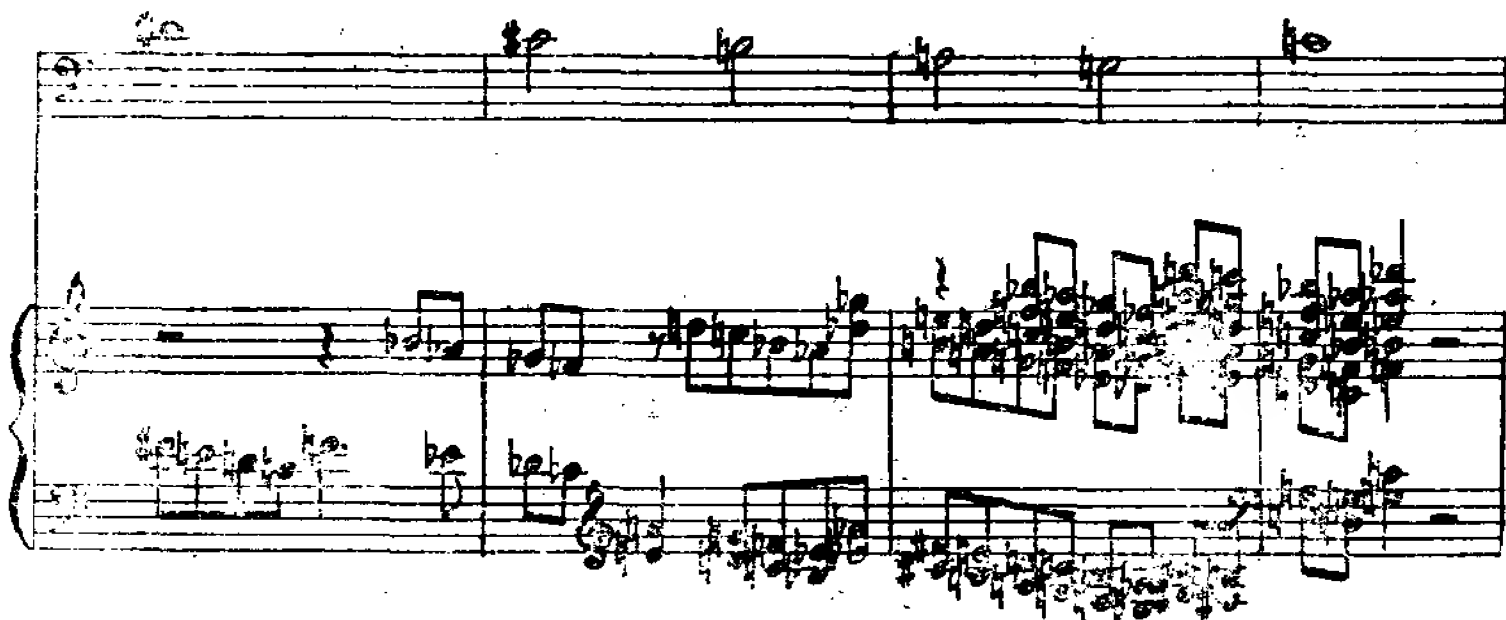
例 13—4



除了两个声部和三个声部的平行进行外，也可由更多声部的高叠和弦构成平行和声。下例的和弦严格按四度排列，声部逐渐增加，最后的五个和弦是七音高叠十三和弦的平行进行。这些和弦，由于全部严格按纯四度叠置，因此在音响上并不显得过于尖锐与刺激。

例 13-5
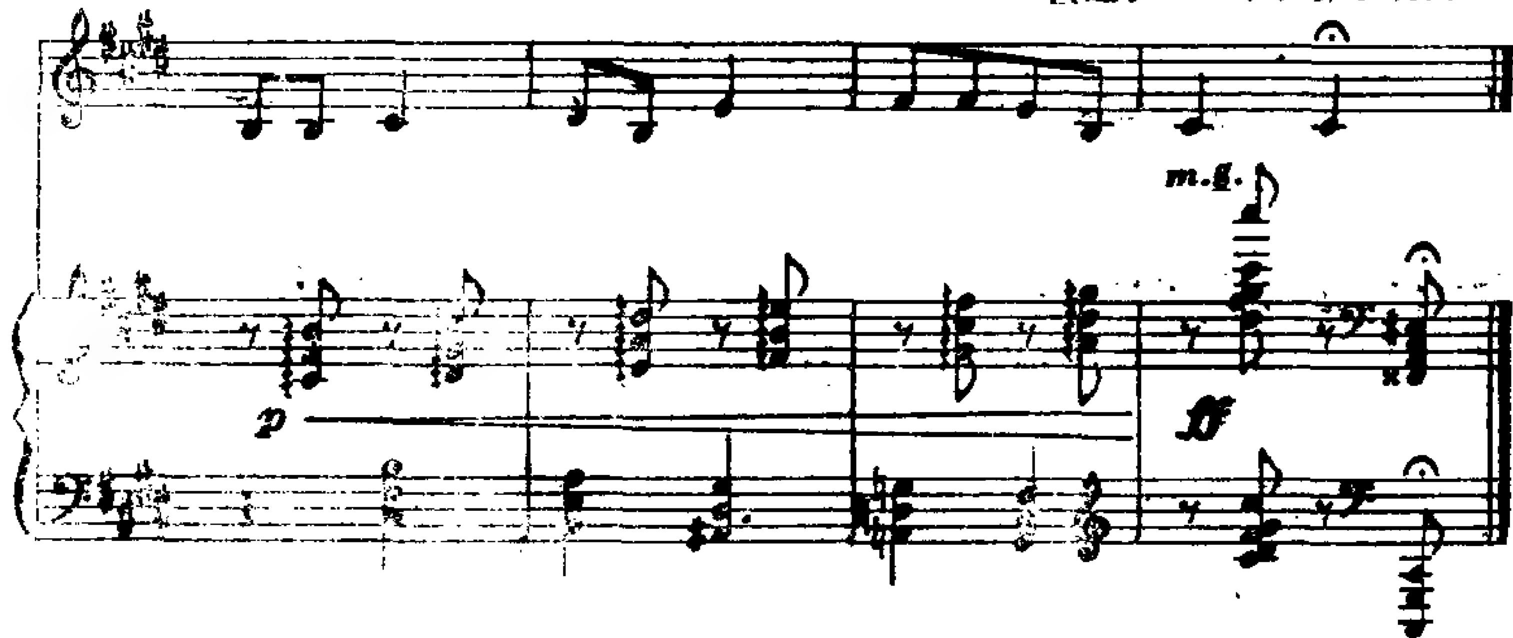
贝尔格《沃采克》



平行进行有如单旋律线条的“立体化”。当两组不同的平行进行相互结合在一起时，可能使人联想起两个特殊的旋律线条的结合，从这里可以窥见现代线条结构的倪端。

例 13-6

柯达伊《一个长鼻子跳蚤》

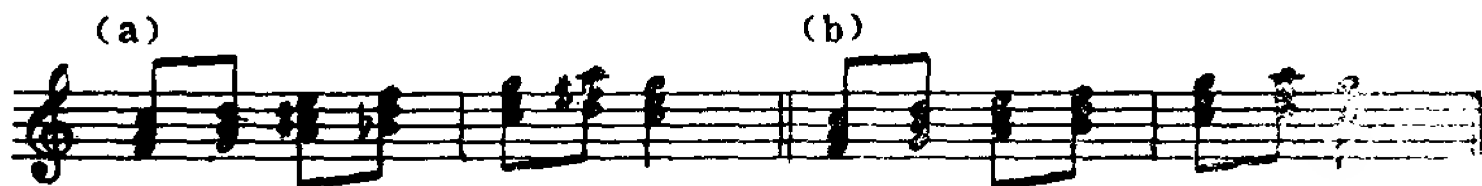


上例的伴奏，右手是一组向上级进的四度平行进行，左手是另一组向下级进的四度平行进行。在这里，声部的横向进行和线条美成为确定和弦结构与和声序进的主要依据，显示了线条结构的基本特征。

第二节　平行三和弦

平行三和弦可分为严格的与不严格的两种平行进行。前者是完全按照某种三和弦结构作同方向的连续进行，如下例（a），全部为大三和弦结构的同向进行；后者虽然都是平行三和弦，但其中有的是大三和弦，有的是小三和弦，有的是减三和弦，认真说来，实际上它们并非真正意义的平行，如下例（b）：
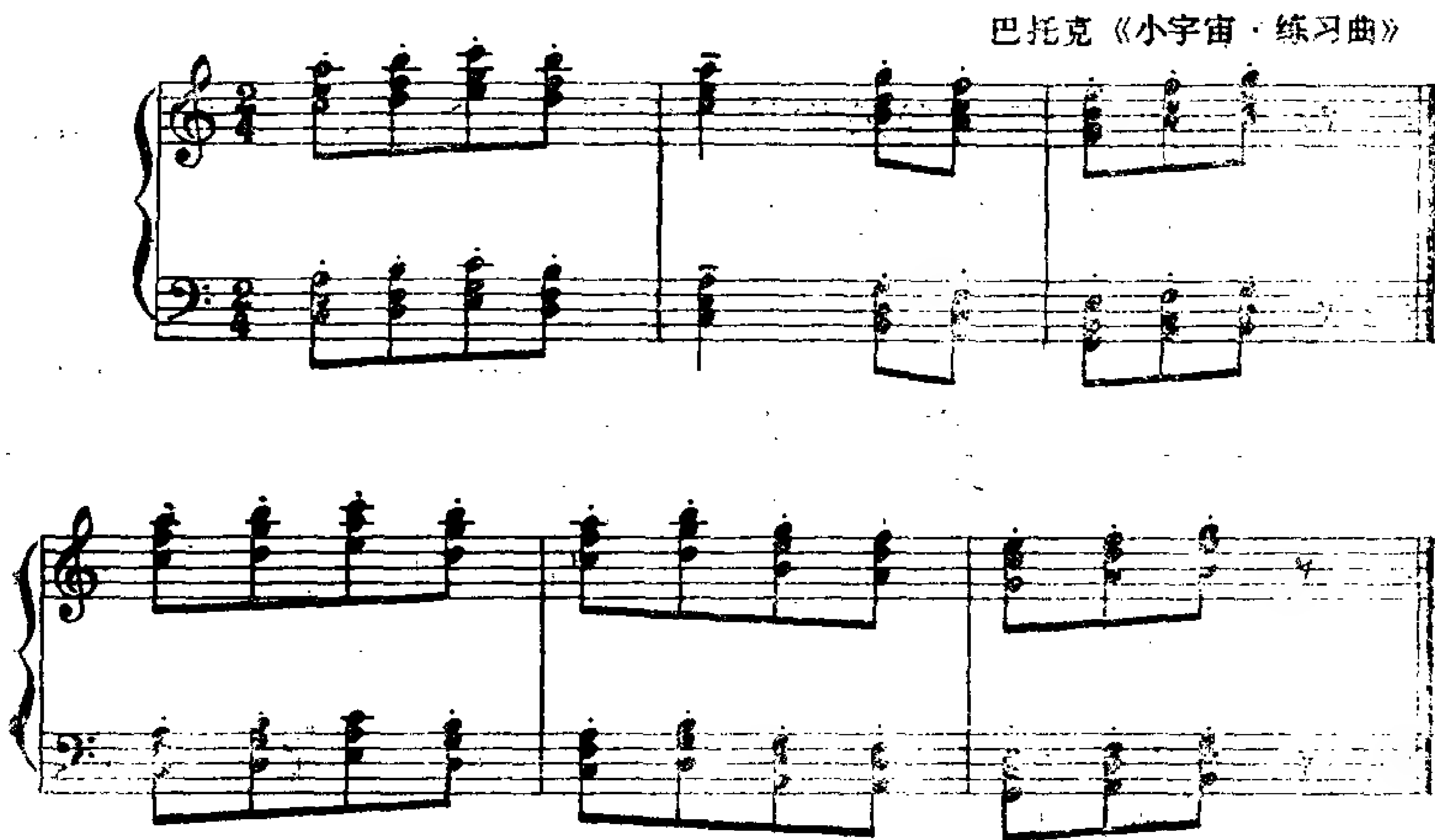
例 13-7



这种平行三和弦，主旋律多在高音声部。主旋律音可以作为和弦根音，也可作为和弦的三音或五音。如上例的主旋律音全部为和弦的五音；下例的前三小节全部为和弦的根音，后三小节全部为和弦的三音。

例 13-8

巴托克《小宇宙·练习曲》



真正的严格的平行和声，有跟任何一个调都断绝关系的趋势。但由于主旋律突出，仍能感觉到它鲜明的调性。如下例：

例 13-9

Larghissimo

巴托克《蓝胡子的城堡》

fff

上例用的全部是大三和弦，给人的印象是一种以C为调性中心的混合调式。

这种手法，在我国音乐作品中也可找到实例。下例选自《山林》第一乐章，是五音位置的连续大三和弦平行，旋律在上方声部：

例 13-10

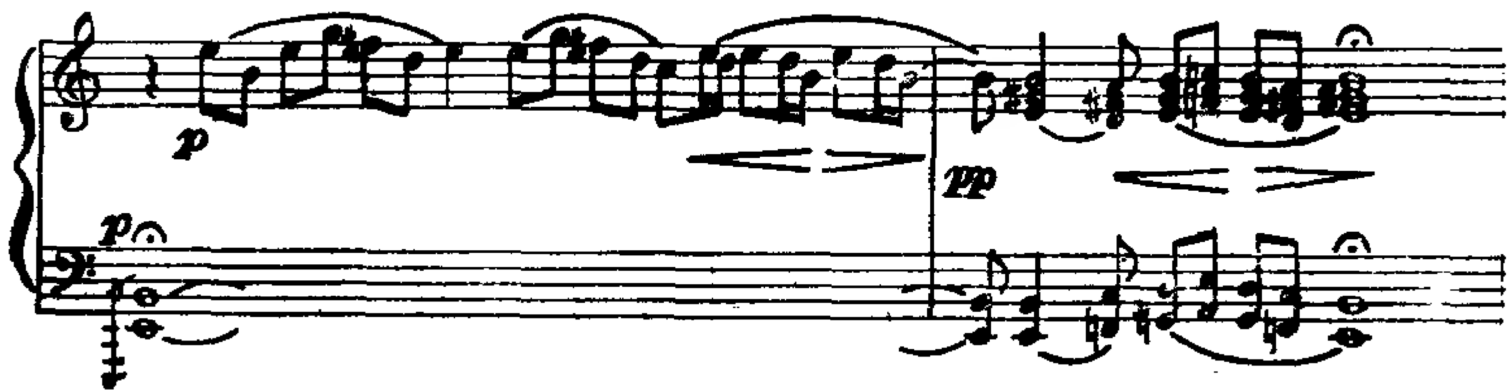
刘敦南《降B大调钢琴协奏曲——山林》

mp

下例同样是严格的平行大三和弦，低音声部却加入了另一组五度平行线条，且与上方声部时而同向，时而反向，两者所偶成的和弦，有的音响相当尖锐、刺耳，但最终都共同结束于协和的E大三和弦。

例 13-11

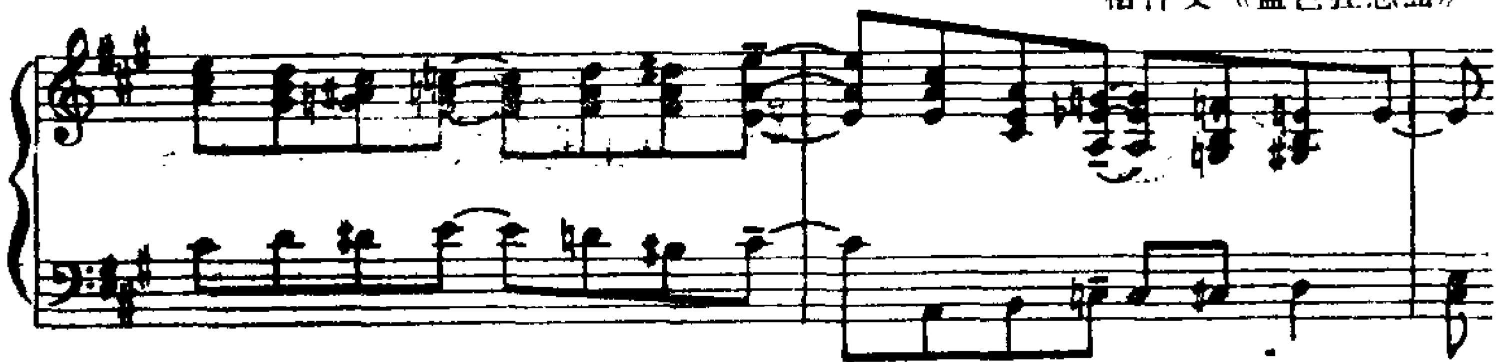
马替努《间奏曲》



上例的两组平行进行，以同向为主，插以反向。也可与此相反，两条横的线条以反向为主，在此前提下，给予纵向效果以适当的考虑，插以少量的同向或斜向的进行。如下例：

例 13-12

格什文《蓝色狂想曲》



平行和声也可以作为乐曲结构之间的过渡、连接或填充。下例中的平行大三和弦的运用便是基于这个目的，见该例第四、六、八小节：

例 13-13

格什文《蓝色狂想曲》

♭B大调
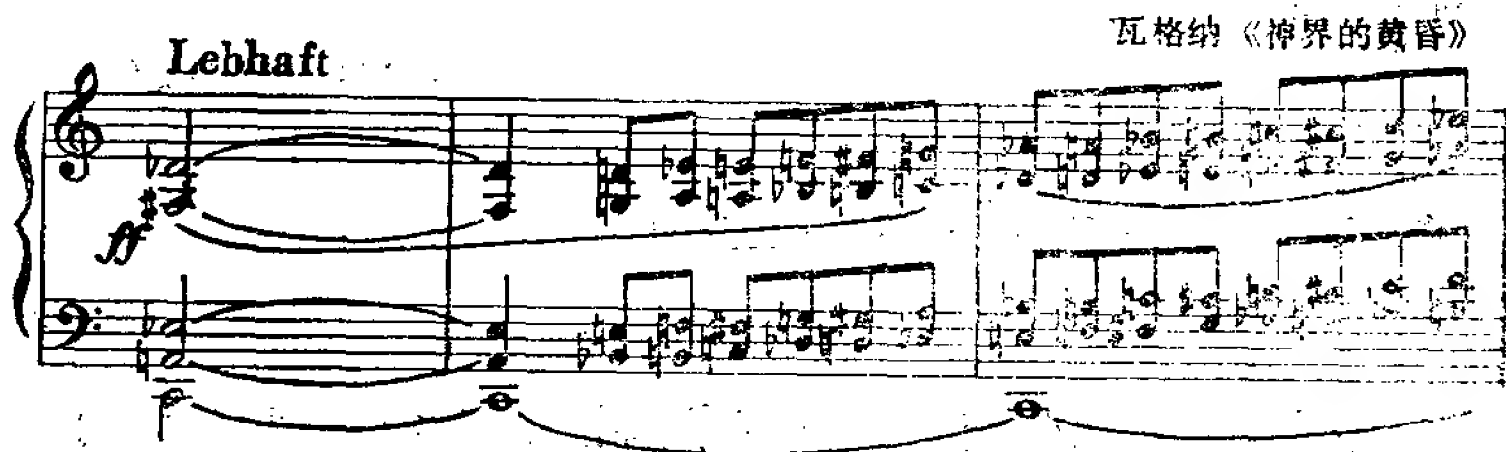
♭E大调

第三节　平行七、九和弦

前面曾讲到减七和弦的平行进行在传统和声里是被允许的，这不仅因为平行的不协和弦可以冲淡声部音响单薄所造成的不平

衡感，而且还因为减七和弦本身就是一种调性比较模糊的特殊和弦，它的平行进行正好可以作为调性转换的过渡。在传统和声里，模进式的减七和弦，在大多数情况下只是末了一个和弦才得到解决。比这更为复杂的音响也以类似的形式出现。见下例：
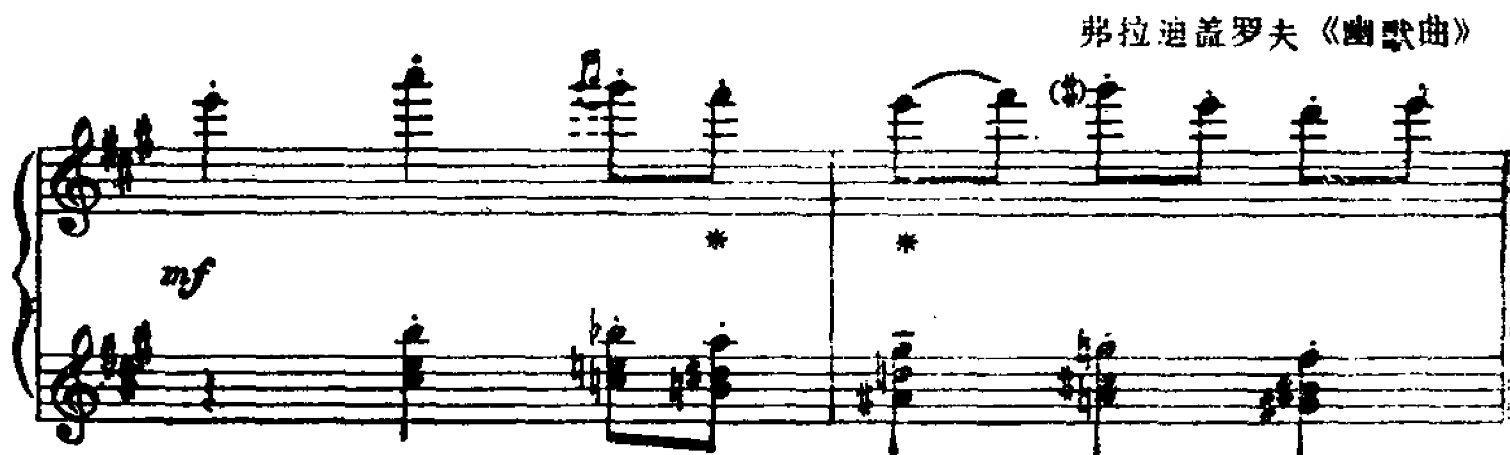
例 13－14



上例的一段音乐出现在一个不复杂的C大调正格终止之后，引进了一系列复杂的半音转调，最后回到C，下面的C长音提供了调性的稳定性，然而在C音的上面，却是一串半音级进上行的平行和弦，全部是半减七和弦的平行进行，增强了音乐的戏剧性。

此外，普通属七和弦与变五音属七和弦混合在一起，按半音级进作平均进行，也是一种有效果的和声手法。下例出自当代保加利亚作曲家弗拉迪盖罗夫的笔下：

例 13－15

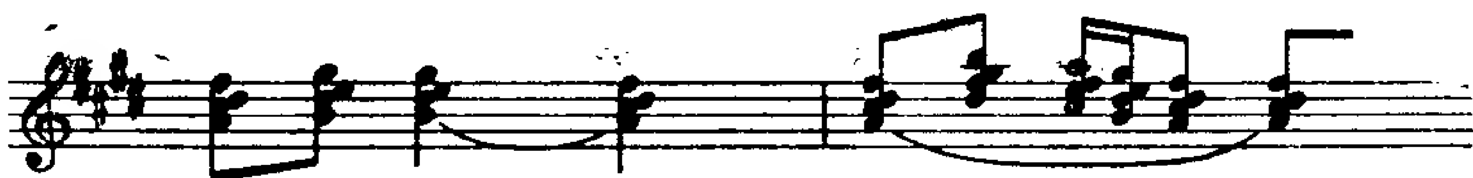


上例注＊处为变五音属七和弦，其他均为普通属七和弦结构。在这里，作者使用了连续下行半音滑进的属七和弦与变五音属七和弦相结合的平行进行。

其他不同结构的七和弦也可穿插作平行进行。如下例：

例 13－16

德彪西《萨拉班德舞曲》



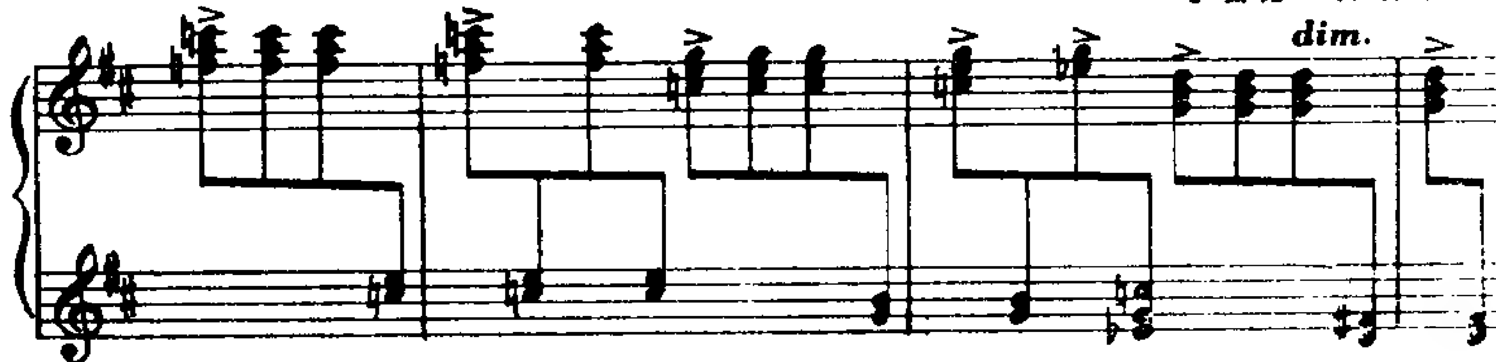
上例有大七和弦结构，也有半减七和弦及小七和弦结构，这是由于作者有意将这段平行和声保持在同一调性之内所造成的。

以“立体化”旋律为主要特征的平行和声，有时也可置旋律而不顾，主要从节奏的角度来考虑。如下例：

例 13－17

Modere

丁普德《扑蝴蝶》



上例为了描写孩子们扑蝴蝶的生动情景，作者运用了大七和弦平行进行，它由上、下两层综合而成。

除平行七和弦外，平行九和弦也是近现代作曲家使用较多的。如下例：

例 13-18

Modéré

德彪西《夜曲·云》

pp

上例的平行和声，只是一些结构上的属九和弦，它们实际上并不是和主和弦有关系的属和声，其不协和因素被处理得像协和因素一样。德彪西把大属九和弦用作独立的音响，可以说是他的风格中区别于别人风格的特征之一。

下例第一小节是九音位置的平行属九和弦，左手是空五度平行进行的低音声部。

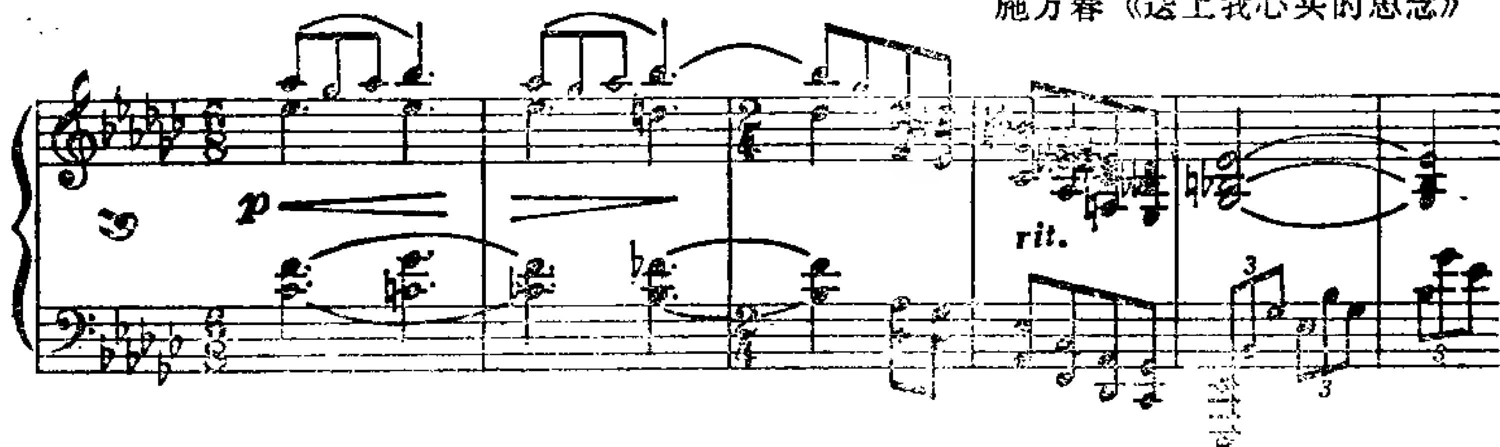
例 13-19

查理·怀亭《日本睡魔》

五声性的主旋律配以平行九和弦也可产生特殊的效果，下例正是运用这一手法表达复杂的思念之情。

例 13-20

施万春《送上我心头的思念》



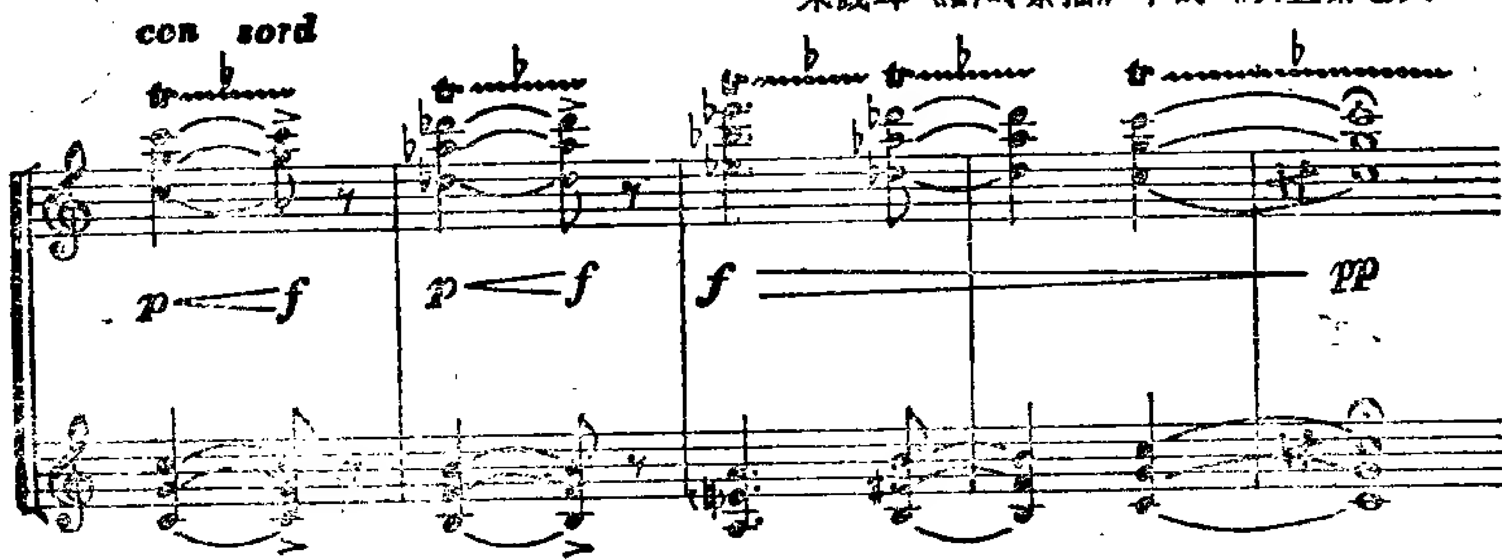
上例第三、四小节中出现了依附于五声旋律的九和弦平行进行，其特点是最上面两个音一直保持大三度结构，而下方三个音则按♭e小调的自然音进行，由此产生一种深沉而迷惘的音响。

第四节　线条结构

现代和声中的线条结构是由复杂的横关系产生复杂的纵关系的结果。现代线条思维首先着眼于声部的横向功能与旋律的线条美，其纵向结构是各横向声部在运动过程中自然组合的结果。在这里，传统的功能逻辑被声部运动的线形逻辑所取代。如下例：

例 13-21

朱践耳《黔岭素描》中的《吹直箫老人》

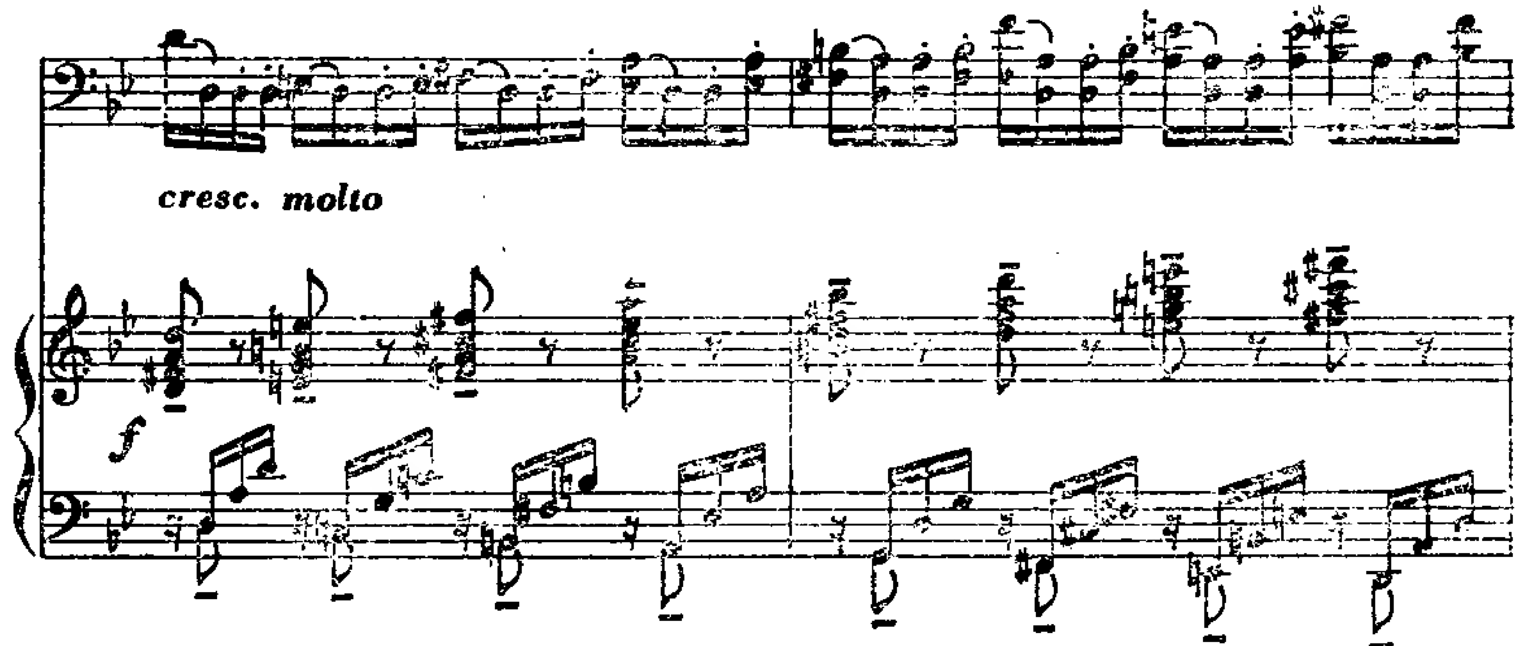


从两个外声部来看，上例都起于C音，落于C音，上下两个声部用等距离音程作反向运动，即上声部为C、♭D、♭E、♭D、C，下声部为C、B、A、B、C。不难看出，这是以C为轴的严格倒影。这两个线条又各自以平行四、五度加以“立体化”，其纵向所产生的和弦不必用传统的功能逻辑来解释。

下例的和声同样是建立在两个外声部反向级进的旋律线条上，但右手的旋律却运用了平行三和弦来加厚，左手则是以四、五度的琶音为低音。

例 13-22
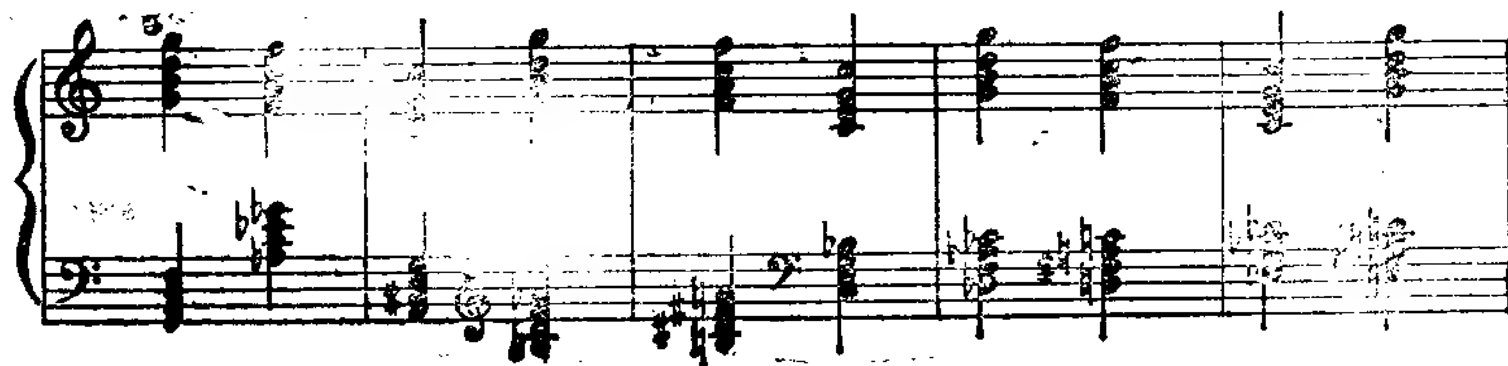
黄虎威《音诗》(大提琴与钢琴)



上例通过织体的不同处理，使两个线条在性格上各有不同，这种手法可以找到许多例子。如当一个旋律线条级进时，另一个线条也可作跳进或作固定音型反复。见下例：

例 13-23
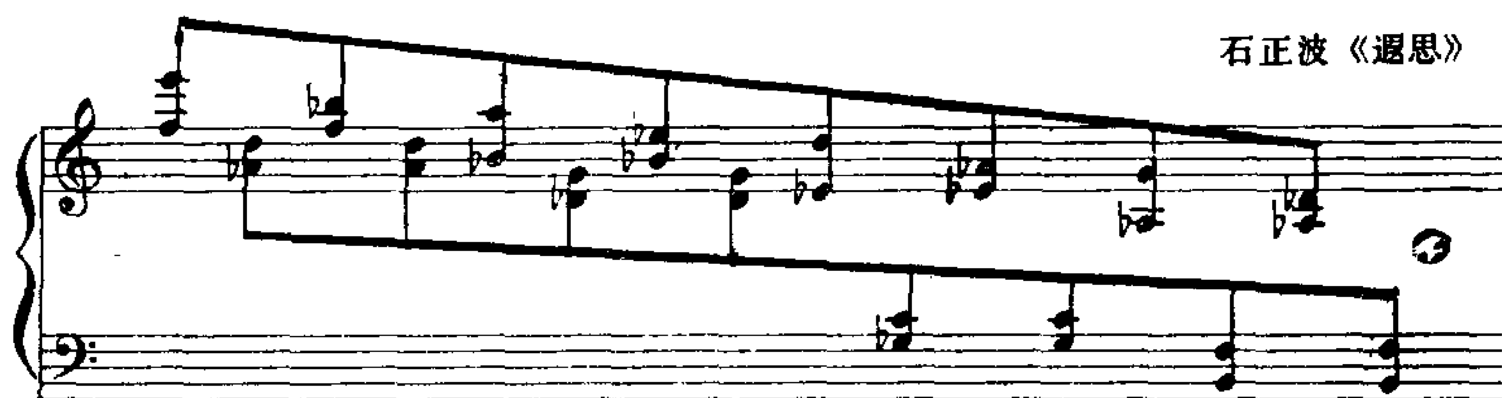
斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》



上例右手是三拍为一组的固定音型反复，不断演奏C 大调的主、属、下属三个骨干和弦；左手则为半音阶的级进上行，在其上以属七和弦结构作平行进行。两个不同的线条通过强烈的对比达到统一。

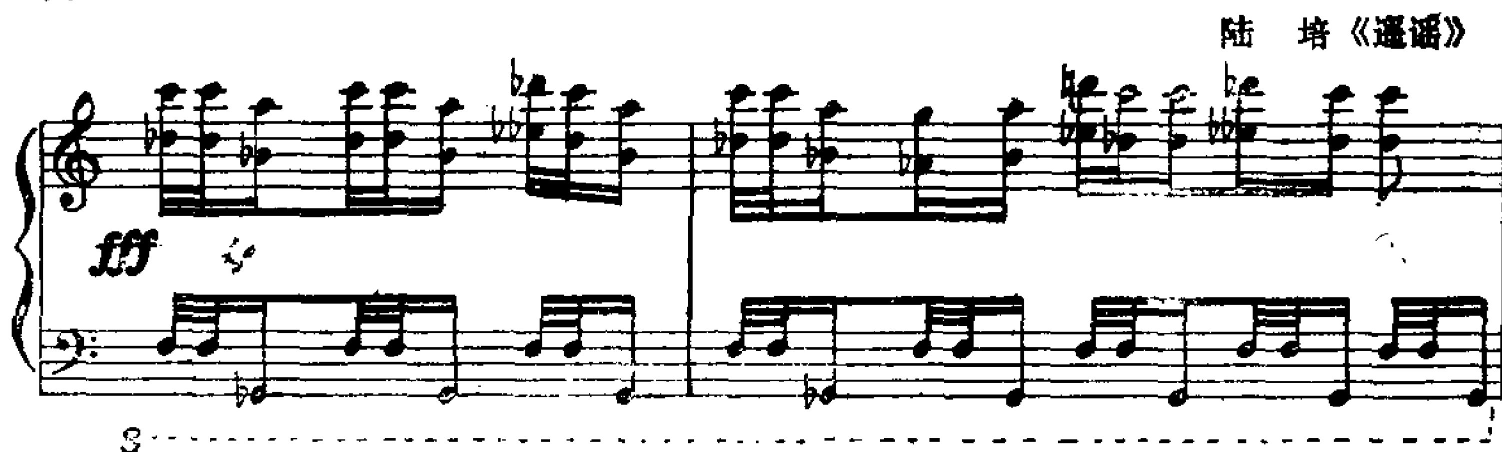
在平行和声中，三全音平行和大七度平行由于其音响特点，常为某些现代作曲家所钟爱。在我国青年作曲家的新作中，不难找到这类的实例。

例 13-24



上例左手声部是平行三全音连续五度下行，右手则是大七度与纯四度的交替下行，两个声部保持同向流动的线形结合关系，音乐很自然地将人带入一种奇特遐思的意境。

例 13-25



上例是该曲的高潮段落。在这段热烈奔放的音乐中，作者使用了大量的不协和音程的平行进行。这里是在大七度固定音型的低音背景上，强有力地奏出大七度平行的主旋律，更加强了其粗犷豪放的特点。

第十四章　复合和弦与复合调性

上一章讲的是按照横向线条关系所构成的和声手法。除此之外，两个或两个以上的不同和弦以及不同调性的复合也可产生新的和声手法。

第一节　复合和弦及其分层

两个或两以上的简单的和弦结合在一起，就构成复合和弦。从理论上讲，一切七和弦和九和弦均具有复合和弦的因素，高叠和弦更是如此。以属九和弦为例，在某种特定的情况下，我们可以将其看作是Ⅴ级属和弦与Ⅱ级三和弦的复合〔下例(a)〕；同理，以属十三和弦为例，在某种特定的情况下，我们也可将其看作是V_7与Ⅵ的复合〔下例(b)〕：

例 14－1

(a)

$V_9 = V + II$

(b)
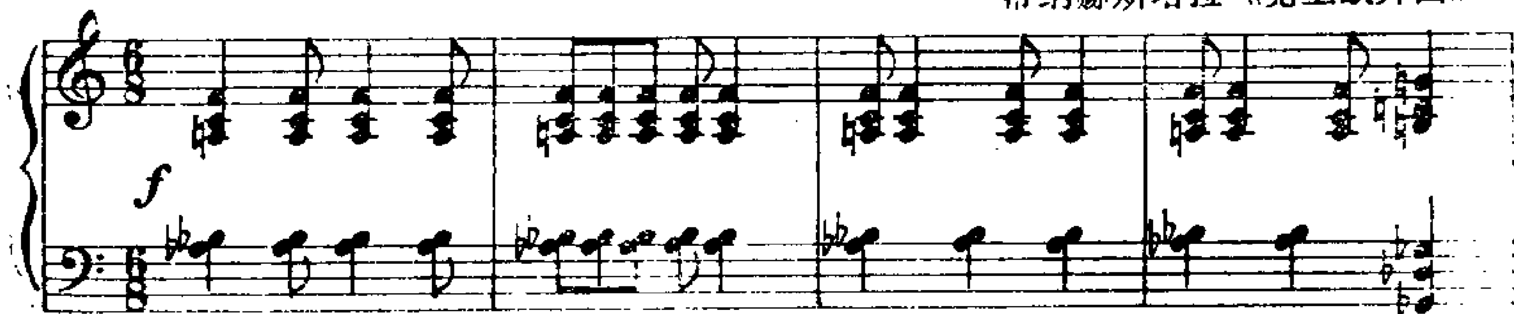
$V_{13} = V_7 + VI$

可以看出，无论是上例(a)的V_9或上例(b)的V_{13}，都是非常明显的分为上、下两层。根据这种分层排列的特定情况，将其看作是两个不同和弦的复合是可以理解的。虽然如此，上例仍不能说是典型的复合和弦。它只是复合和弦的一种特例——具有高叠结构的复合和弦；或者也可以说是高叠和弦的一种特殊形态——具有复合因素的高叠和弦。遇到这种情况，分析时采用哪种看法都是可以的，不必从和弦分类上去仔细追究。

在一般情况下，所谓复合和弦，主要是指那些不能按三度高叠解释的或相对远关系的不同和弦的结合。如下例：

例 14－2

希纳赫斯塔拉《克里欧舞曲》
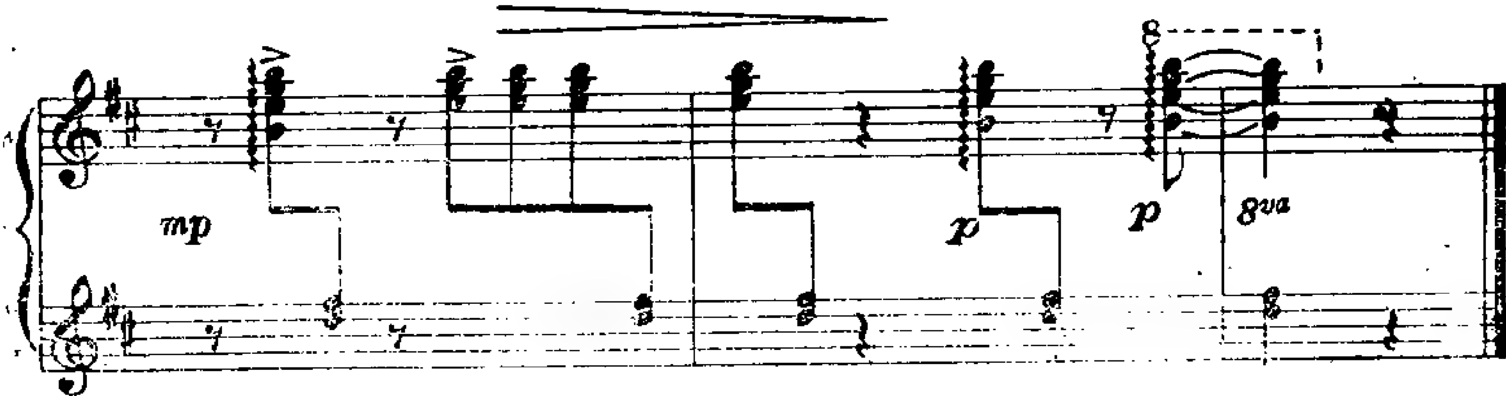


上例的钢琴曲，右手演奏白键上的和弦音，左手演奏黑键上的和弦音，最后一个和弦是白键G三和弦与黑键♭G空五度和弦的结合。这种黑白键复合和弦，在现代音乐中是较常运用的。

以上两例还同时说明了另一个问题，即研究复合和弦时，不要忽视和弦的分层排列。如下例：

例 14－3

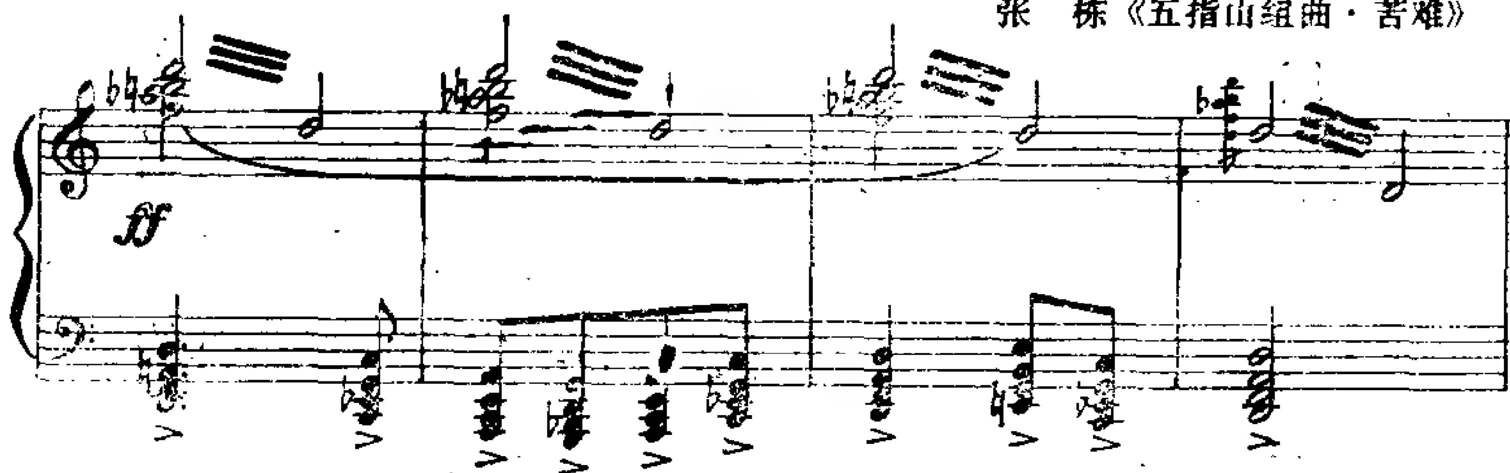
丁善德《快乐的节日·扑蝴蝶》



上例左右两手并非分别演奏黑、白键，各自演奏的和弦音又处于同一音区，似未分层排列。其实不然，由于左右两手各自形成了独特的节奏形态，因此，和声层次仍很分明，左手最后终止在Ⅱ级三和弦上，右手却以宫音大三和弦的不完全形式加以复合。

作曲家们所选用的复合和弦，并不是从它们结构上的系统性来考虑的，往往是为了它们的音响性质以及由此而引起对某种情绪的联想而选用的。

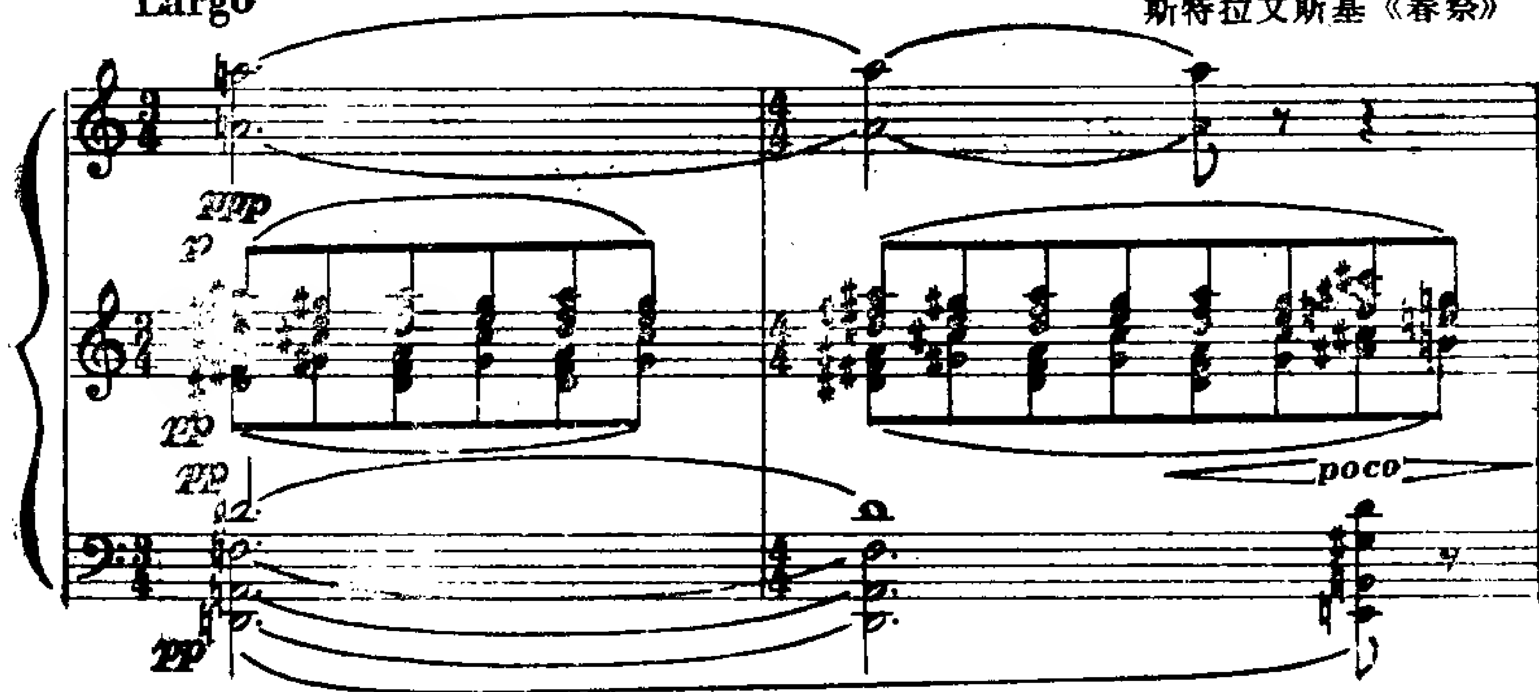
例 14—4



上例的和声分为两层，上层是右手演奏的长音和弦，为减七和弦结构；下层则是右手演奏的主旋律，为了加强旋律的原度，使用了平行和弦的手法，且都是运用的小三和弦。由不同的小三和弦与减七和弦结合成的复合和弦，使人联想到苦难的情景。
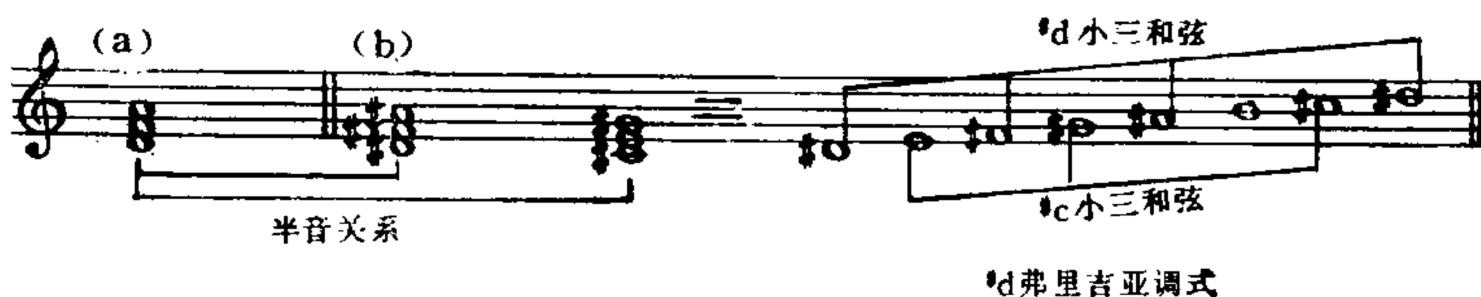
许多复合和弦的分层可能会使其中的某一部分在和声方面占优势，把剩下的另外一部分或多或少地被视为衬托性的声部。如下例：

例 14—5



上例可以简单地分为三层：上层和下层可以看作是延长的d小三和弦〔下例(a)〕，内层是夹在中间的来回摆动的两个和弦——#d和#c小三和弦，被强调的这两个和弦又可看作是建立在以#d为中心的弗里吉亚调式上〔下例(b)〕，它们与外声部的d小三和弦呈半音关系，具有强烈的不协和的效果。

例 14—6



第二节　不同根音的复合和弦

从乐理的角度来讲，不同根音的和弦之间只存在小二度、大二度、小三度、大三度、纯四度、三全音这六种音程的根音关系，其他音程的根音关系只是上述音程的转位。由于大、小三度根音

关系和弦的结合一般作为三度高叠和弦看待，因此，复合和弦实际上只存在剩余的四种音程的根音关系，现就此分别举例说明。

不同和弦的根音之间若为纯四度，两者属于近关系，其转位为纯五度，有时可能会看作是高叠和弦。然而，当其加入非三度音后，就不可能用三度高叠来解释。如下例：

例 14—7

巴托克《小宇宙·复合和弦与对称和弦》

f, *strepitoso*

meno f

上例为根音呈四、五度关系的复合和弦。前四小节的复合和弦是对称性的——左手的C、G空五度附加#F音与右手的G、D空五度附加A音造成对称〔下例(a)〕，后四小节的外声部具有卡农的特点，两者呈纯五度关系，其复合和弦的基本构思也是呈对称性的〔下例(b)〕。

例 14—8

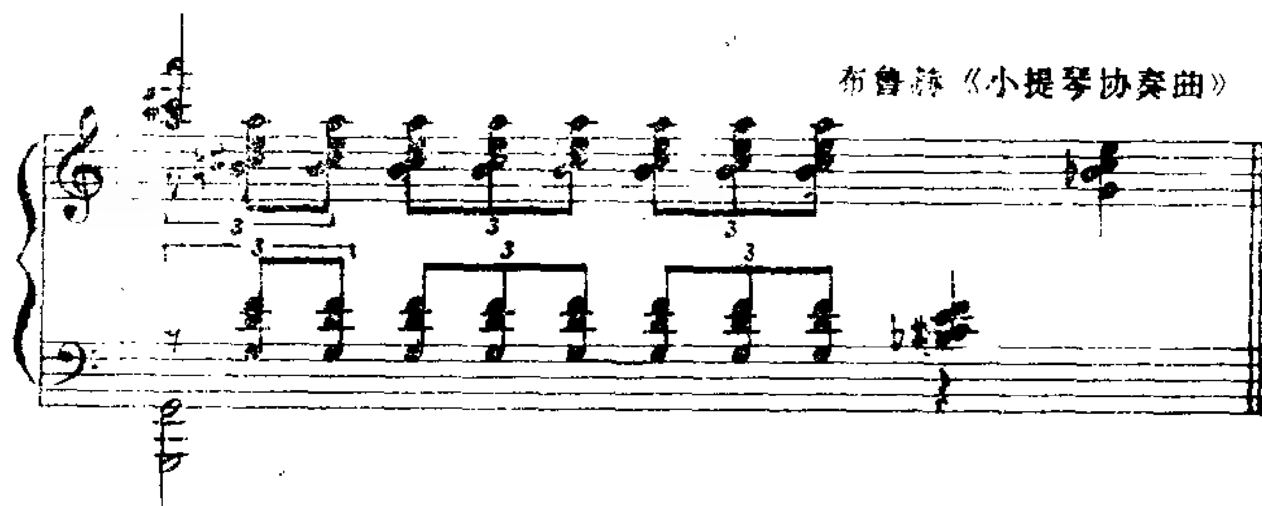
(a)

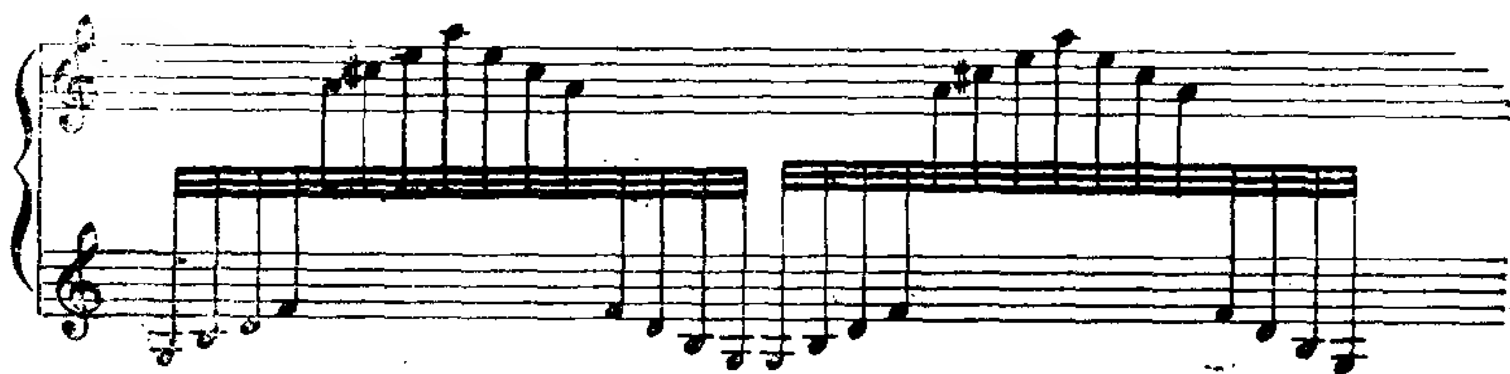
+

(b)

根音相隔大二度的两个和弦的复合，也是较常见的，由于两者的关系不太远，有时也可看作是高叠和弦的特殊形态。如下例：

例 14-9





上例是同一基本和弦的两种样式：下面是G属七和弦，上面是A大三和弦，两者的根音呈大二度关系。也可将其看作是含增十一度的十三和弦的特殊形态。

根音呈三全音关系的复合和弦也许更具有现代音响的特点。

例 14－10

周晋民《扬歌与山鼓》

V.Ⅰ

V.Ⅱ

V₂.

VC.

Piano

上例是运用自由十二音技法写的一段具有湖北民歌特色的音乐，此处呈现了十二音序列的前六个音。从中提琴、大提琴与钢琴的伴奏和声中可以看出，这是两个四度和弦的复合，两者的根音呈三全音关系。
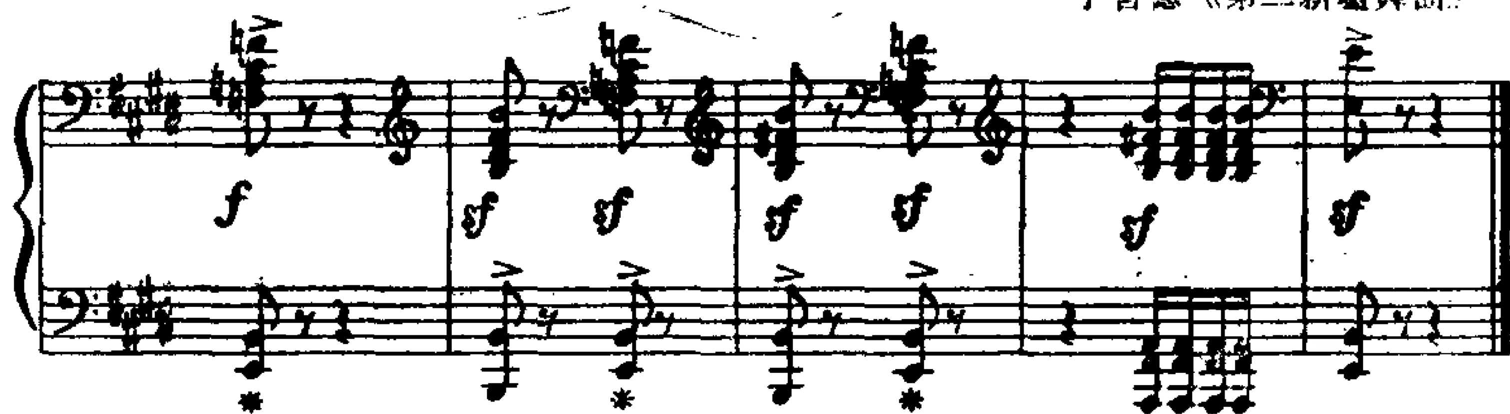
例 14－11

或

根音呈小二度关系的复合和弦具有较强的刺激性，为现代作曲家所常用。下例注＊处的复合和弦即属此类，右手为F大三和弦，左手为E空五度，两者相差半音。

例 14—12

丁善德《第二新疆舞曲》

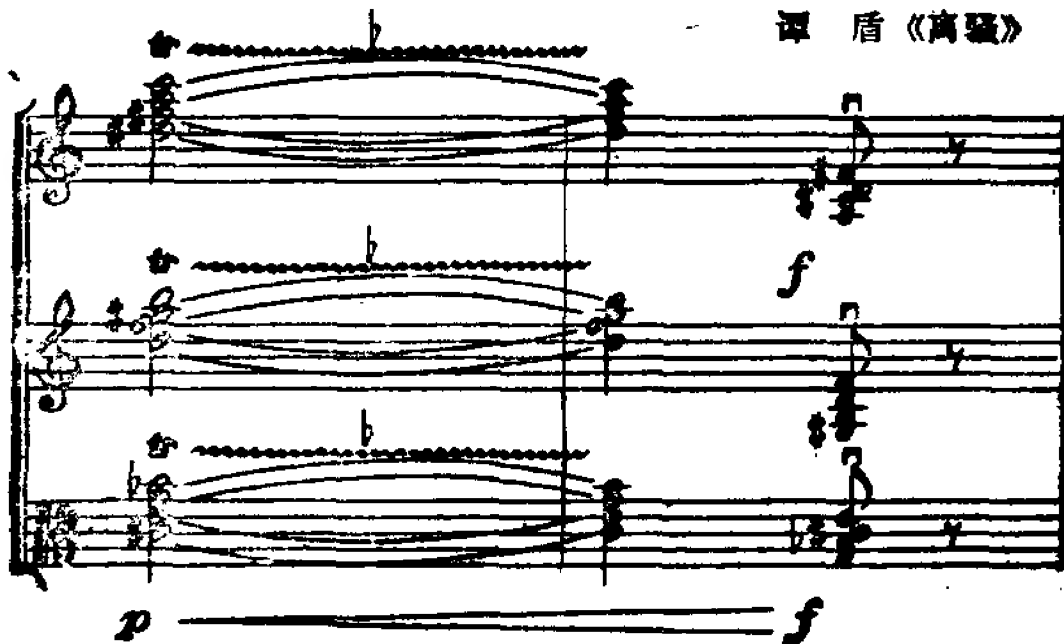


上例可以看作是E大调主和弦与降Ⅱ级那波里三和弦的复合，音响效果尖锐而富有特点。

三个小二度关系的减七和弦同时奏出，可以构成十二半音俱全的音丛式复合和弦。

例 14—13

谭 盾《离骚》



上例音响厚密而重浊，虽然和声语言相当现代化，却仍可看出其中所含的传统和声材料。

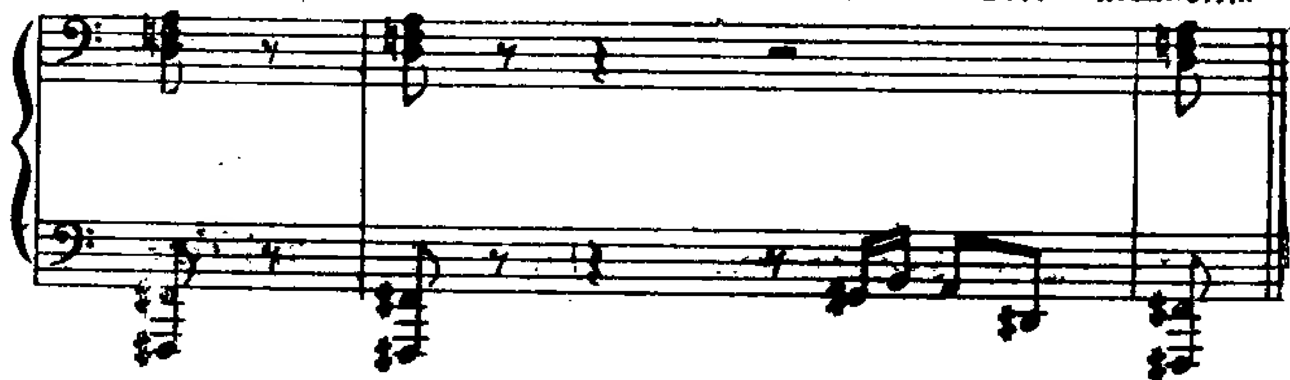
第三节　同根音的复合和弦

将两个同根音的大三和弦与小三和弦结合在一起，这种复合

和弦称之为大、小和弦。它是近现代作曲家常用的一个和弦，有的和声书籍还为它特别创造了一个和弦标记$\text{T}^{\natural}$，表明该和弦的大三度与小三度同在。如下例：

例 14—14
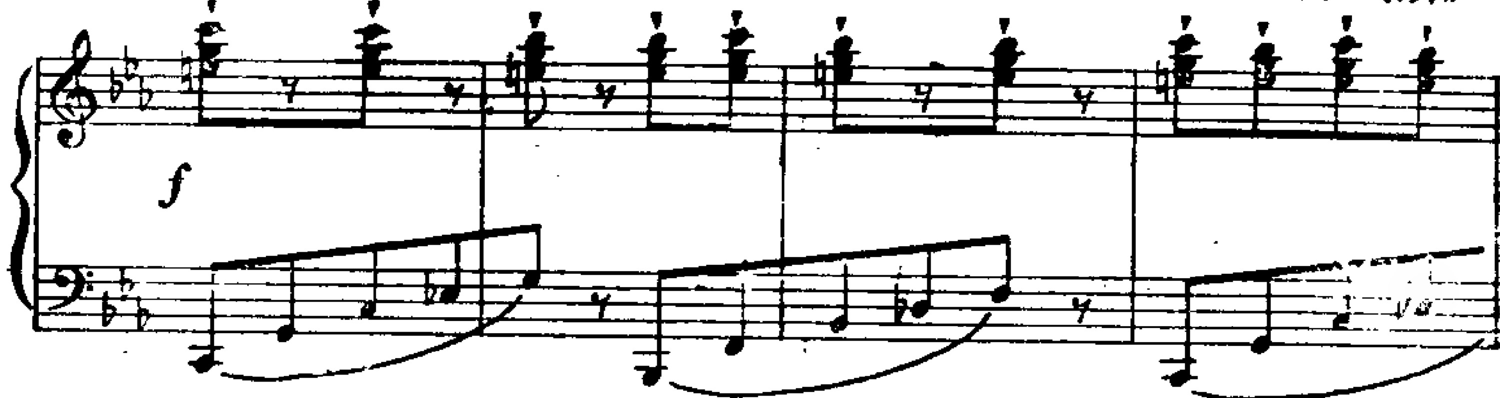
布里顿《彼得·格里姆斯》



上例是将小三和弦置于上方，大三度音置于下方。也可作相反的排列。如下例，右手的高音声部为G大三和弦，左手的低音声部为C小三和弦。

例 14—15
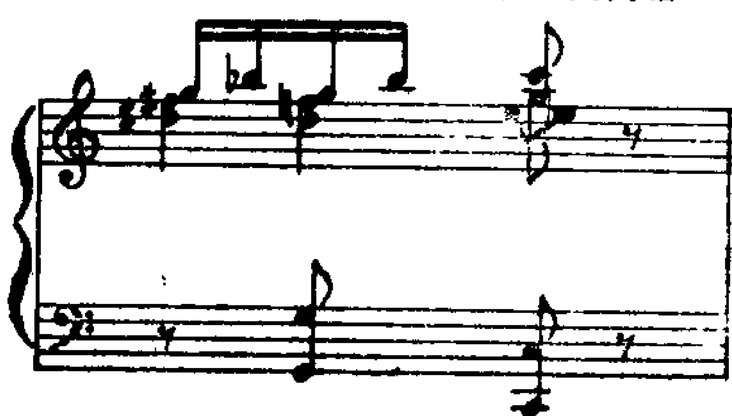
张栋《五指山组曲·黎舞》



在终止式中运用大、小和弦也是很有效果的。例如：

例 14—16

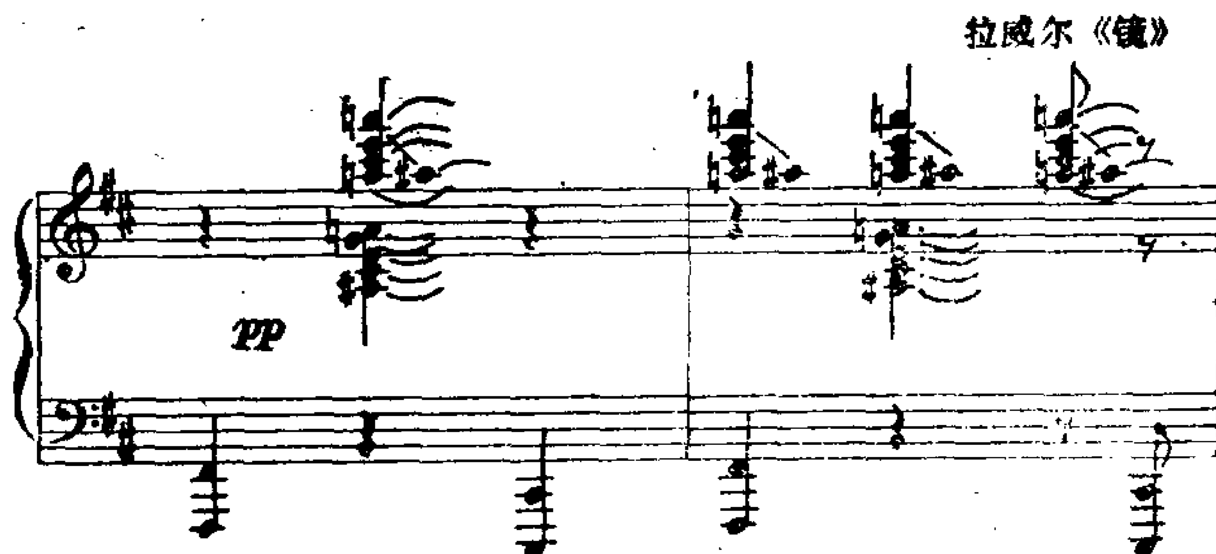
徐昌俊《卖高底》



上例的低音是属到主的终止进行，主和弦为大、小和弦，且大、小三度E音与♭E音碰在一起，产生特殊的效果。

下例的大、小三度也是碰撞在一起的，不过这里是复杂化的大、小和弦，为属九和弦的结构。

例 14—17



第四节　复合调性

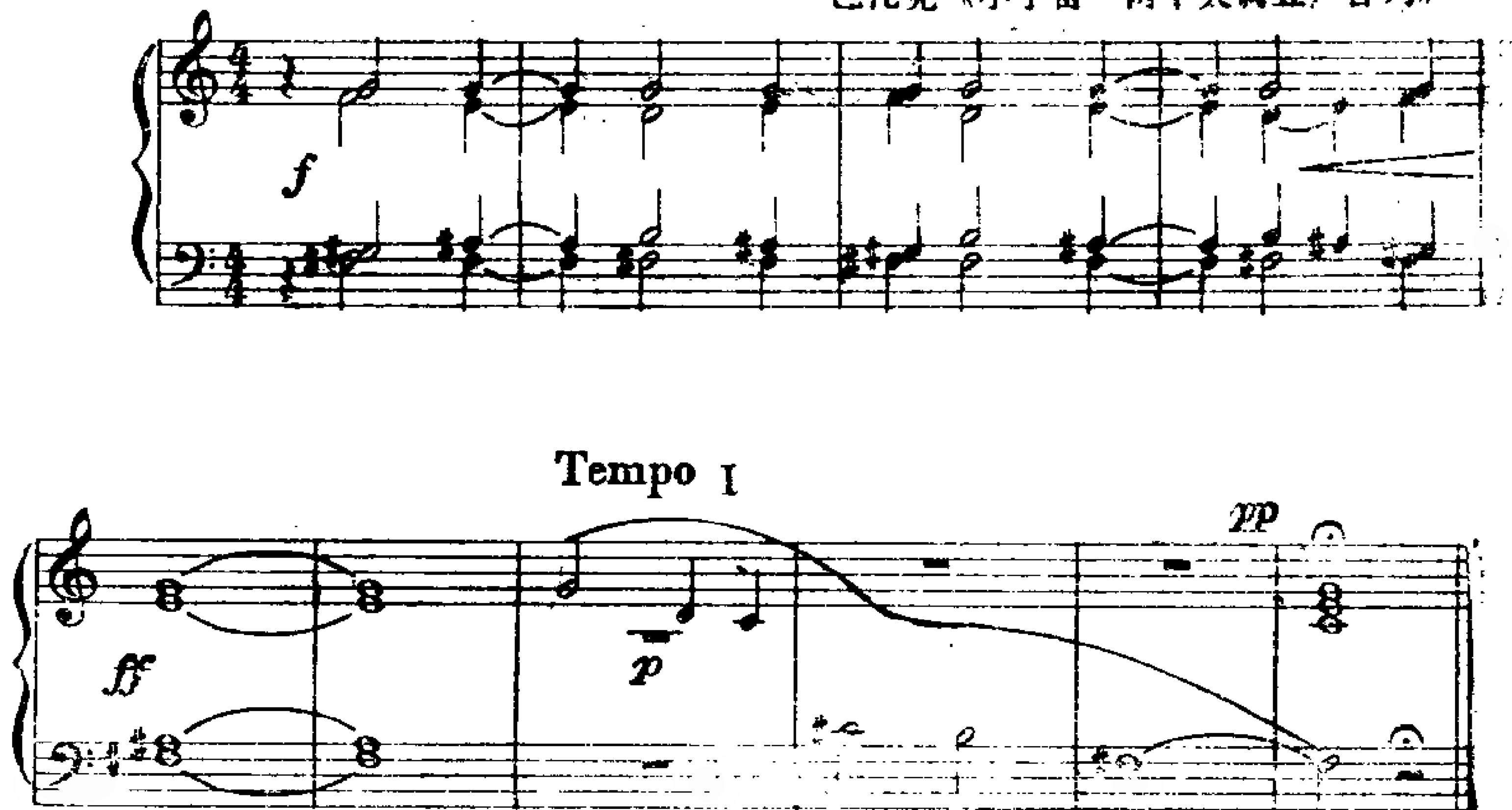
复合调性不同于只是用一些复合和弦的情况。在复合调性中，作曲者的意图是要创造出在同一时间里存在着不只是一个调性的印象，有如调性对位一样。复合调性包括双调性与多调性两种情况。

莫扎特早在1787年就在他的《音乐的玩笑》（作品522）中运用过复合调性。不过，较普遍地运用这一手法还是20世纪以来的事。

将两个不同的调性复合在一起的双调性，只有当两调的关系较远时，才可能获得显著的效果。

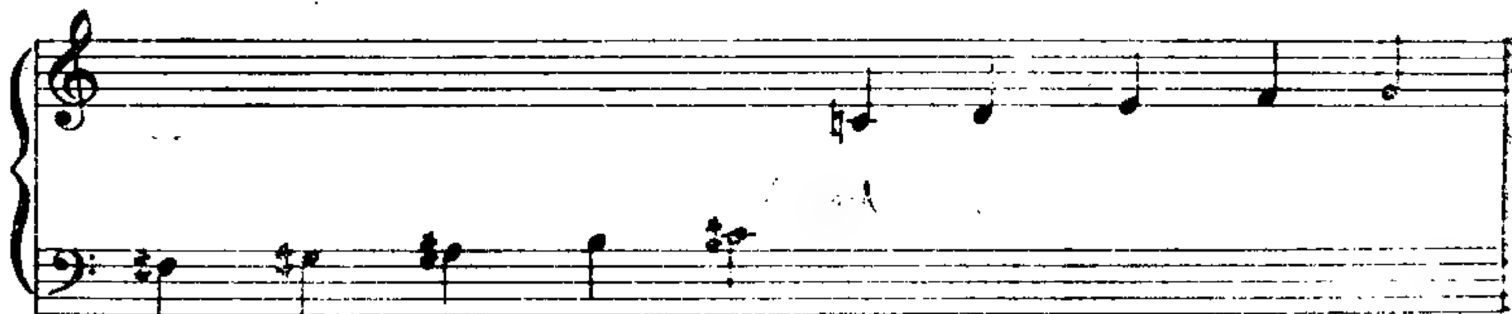
例 14—18

巴托克《小宇宙·两个大调五声音列》



上例右手是以C为主音的五声音列，左手是以#F为主音的五声音列，两者的关系较远。如下例所示：

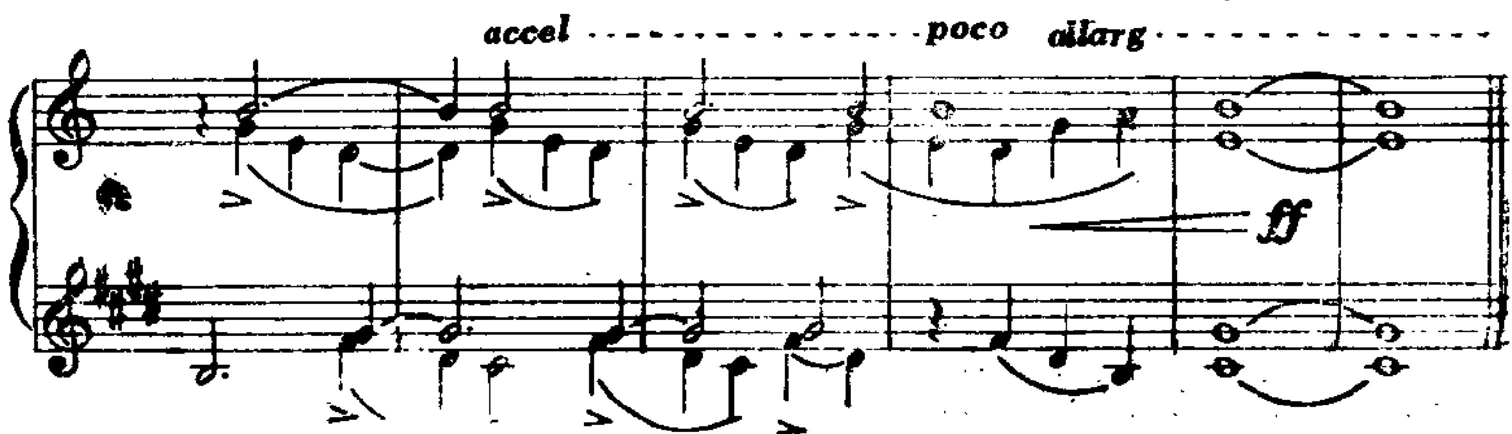
例 14—19



在近现代音乐作品中，复合调性常采用不同的调号记谱。如下例：

例 14—20

巴托克《小宇宙·游乐颂》



上例的双调性采用了异调号记谱法，左右两手的旋律片段，相隔小二度模仿，且调号相差四个升号。从传统的观点看，应该是较远的关系。但从全曲结束的和弦来看，以#C音上的小七和弦为主和弦，似乎又与传统和声有一定的联系。

两个以上的调中心也可以叠合在一起，这就构成多调性。最常见的多调性是三个调性的叠合。

例 14-21

Allegro 肖斯塔科维奇《第十一交响曲》

高音木管 弦乐

上

3 Trbc.

中

4Cor.

Fag. Trbn. Trba.

下

Vc. Cb

上例是该曲第二乐章“一月五日”中最紧张的段落中摘引出来的。此外的多调性叠合表现在三个不同层次。中音声部是高音声部的伸长模仿，两者的调性相距为小三度关系。低音声部为由

连续上行半音阶构成的固定低音，其调性较含混，与上面两个声部形成强烈的对比，这些都是为表现交响曲武装起义的戏剧内容服务的。

多调性也可用不同调号记谱。例如：

例 14—22

朱践耳《黔岭素描·赛芦笙》

木管

mf

铜管

mf

弦乐

mf

上例分别以F、D、B三个调为不同芦笙队的基本调性而叠合在一起，描绘了侗苗族人民赛芦笙的热闹场面。

第十五章　五声调式扩展的和声手法

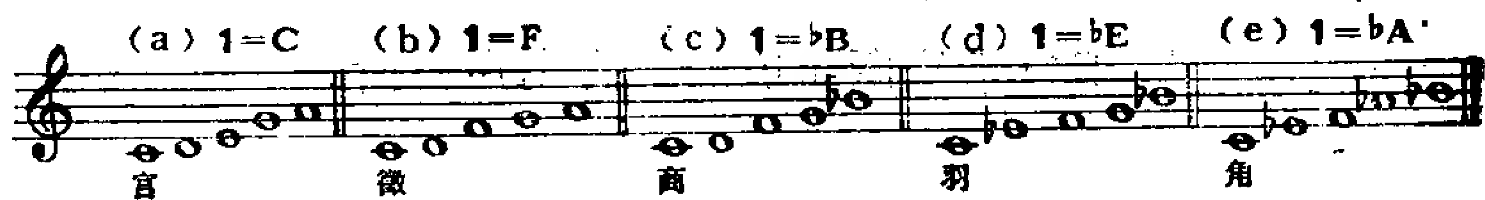
我国的民族调式非常丰富多采，为了便于学习，此处仅就五声调式扩展的有关问题略作分析。五声调式的扩展也是多样的，为了能达到举一反三的目的，此处主要从五声调式渗透所形成的现代和声手法举例说明。

第一节　五声调式的阶名互换

不同宫调系统的五声音阶相互渗透后，它们的宫、商、角、徵、羽等阶名会出现互换的情况，具体表现为：一种是前调的宫音换成了后调的商音或角音、徵音、羽音，称之为以宫为商或以宫为角、以宫为徵、以宫为羽；另一种是前调的商音或角音、徵音、羽音换成了后调的宫音，称之为以商为宫或以角为宫、以徵为宫、以羽为宫。前者是五声调式向下属方向的扩展；后者是五声调式向上属方向的扩展。

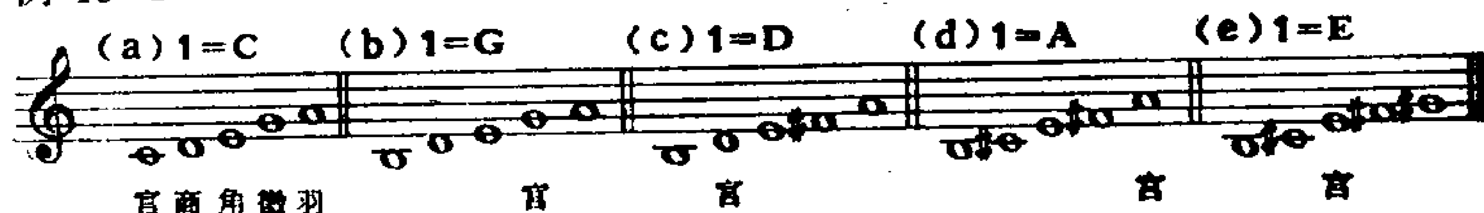
向下属方向的调式扩展是以前调的宫音为轴的。如以C宫系统为前调〔下例(a)〕，那么，以宫为徵则是F宫系统〔下例(b)〕，以宫为商是♭B宫系统〔下例(c)〕，以宫为羽是♭E宫系统〔下例(d)〕，以宫为角是♭A宫系统〔下例(e)〕：

例 15-1



向上属方向的调式扩展则是分别以前调的商、角、徵、羽音为后调的宫音。如以C宫系统为前调〔下例(a)〕，那么，以徵为宫则是G宫系统〔下例(d)〕，以商为宫是D宫系统〔下例(c)〕，以羽为宫是A宫系统〔下例(d)〕，以角为宫是E宫系统〔下例(e)〕：
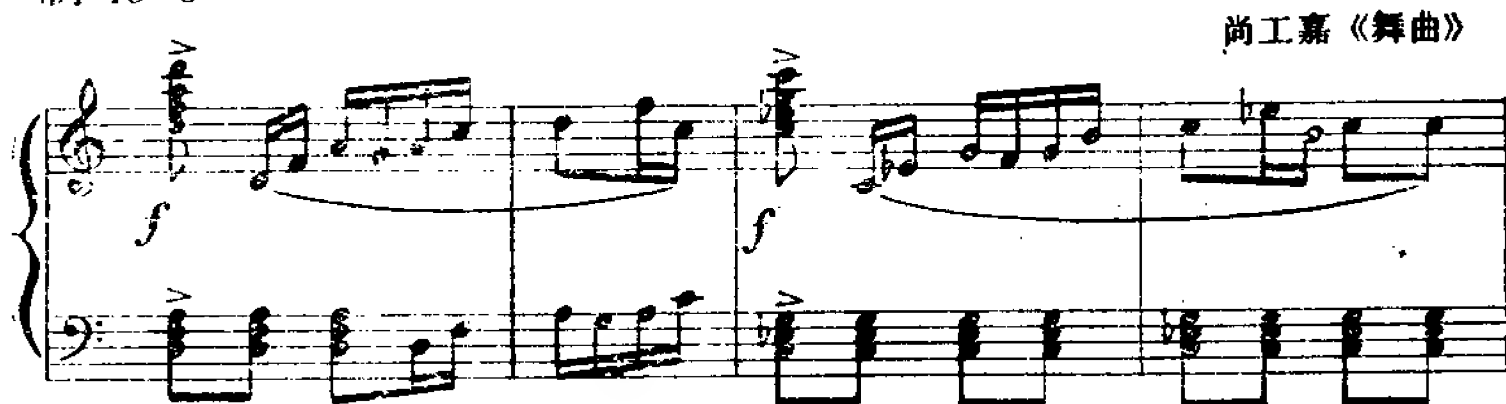
例 15-2



以宫为徵或以徵为宫都是近关系的调式渗透，在近现代和声手法中作用不大。一般来讲，至少要采用以宫为商或以商为宫才能达到较好的调式扩展效果。如下例：

例 15-3

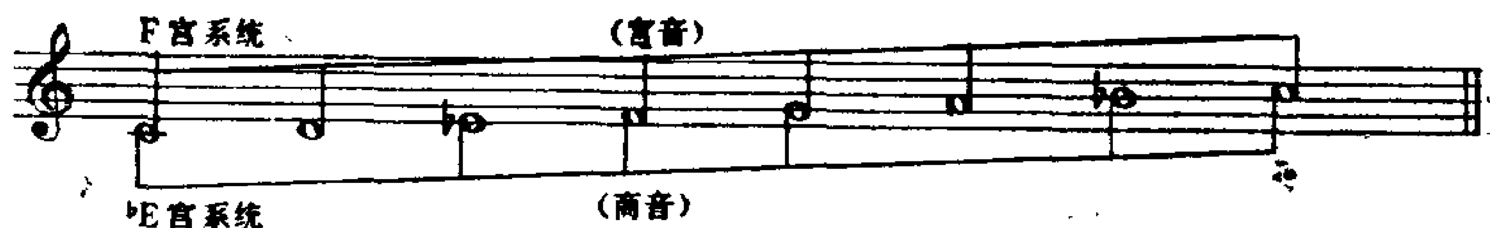
尚工嘉《舞曲》



上例第一、二小节为F宫系统的羽调式，第三、四小节为♭E宫系统的羽调式，第一、二小节的宫音F，在第三、四小节已转换成商音，称之为以宫为商。按照扩展了的五声调式的观点，我们

可以将上述现象看成是单一调式内的自由连接，扩大的单一调式是由F宫系统与♭E宫系统所组成的综合七声音阶。
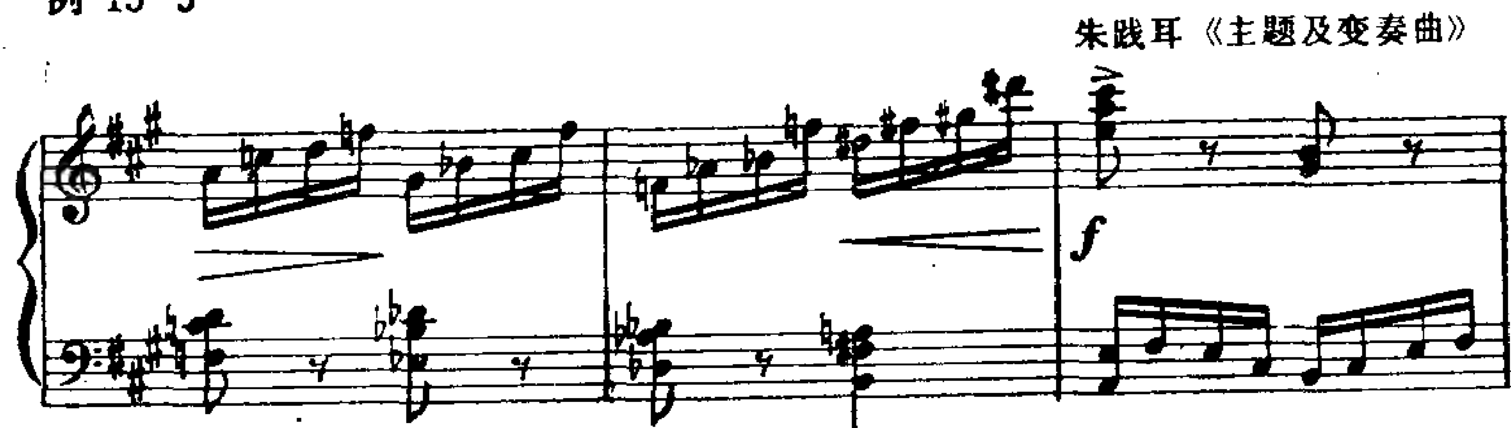
例 15-4



上述这种以宫为商或以商为宫的手法，仍然是调关系较近的综合。如要取得更好的效果，往往可用连续以宫为商来进行调式扩展。如下例：

例 15-5

朱践耳《主题及变奏曲》
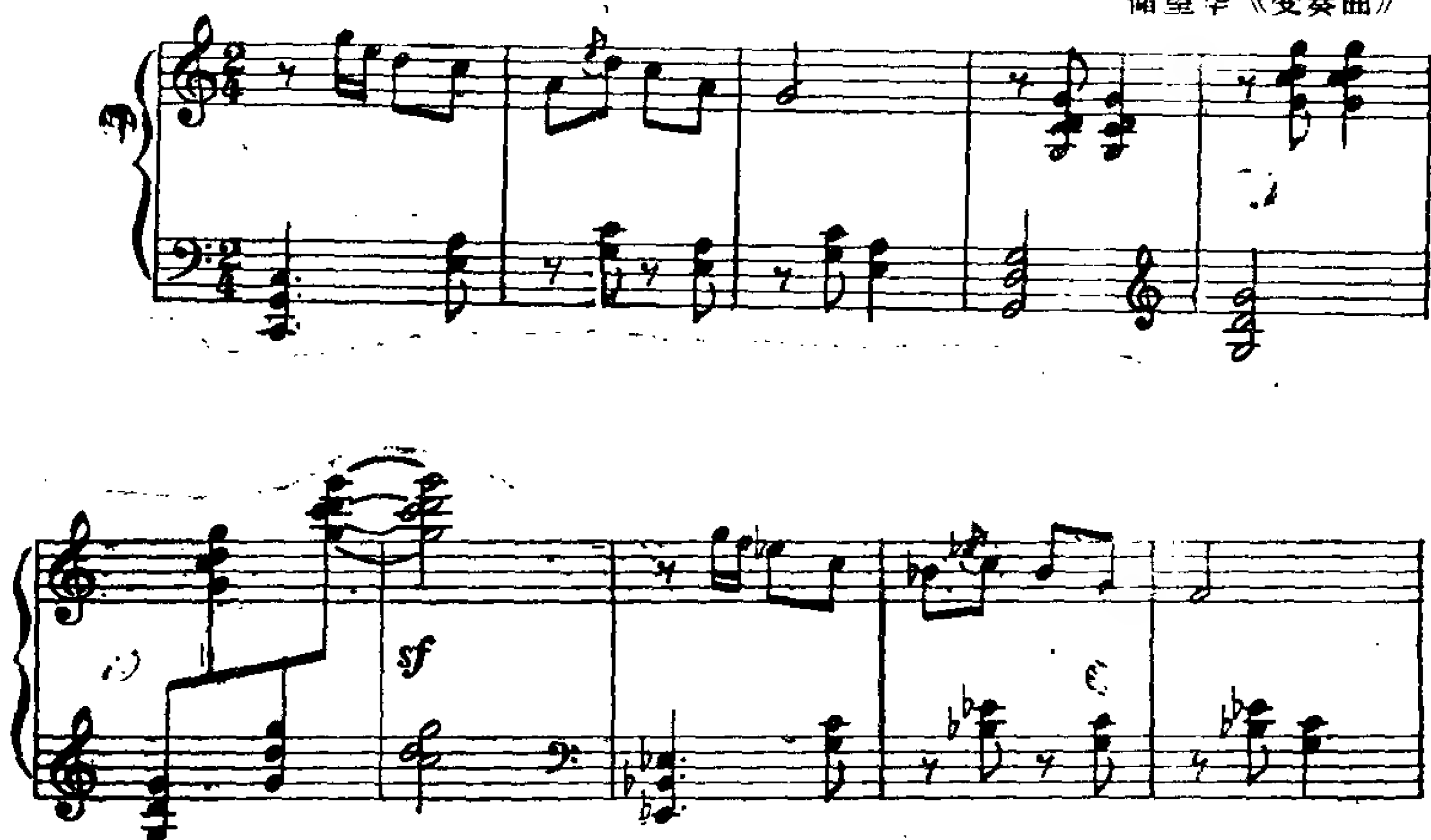


上例每拍属于一个宫调系统，均为以宫为商的连接。第一拍为F宫系统，第二拍为♭E宫系统，第三拍为♭D宫系统，第四拍为B宫系统（可视为♭C宫系统的等音变换），最后一小节为A宫系统。作为扩大了的单一调式，这些非同宫系统之间同样可以进行直接的自由连接，不需任何转调手段。

除上述宫商互换外，宫羽互换也是较常见的。

例 15—6

储望华《变奏曲》

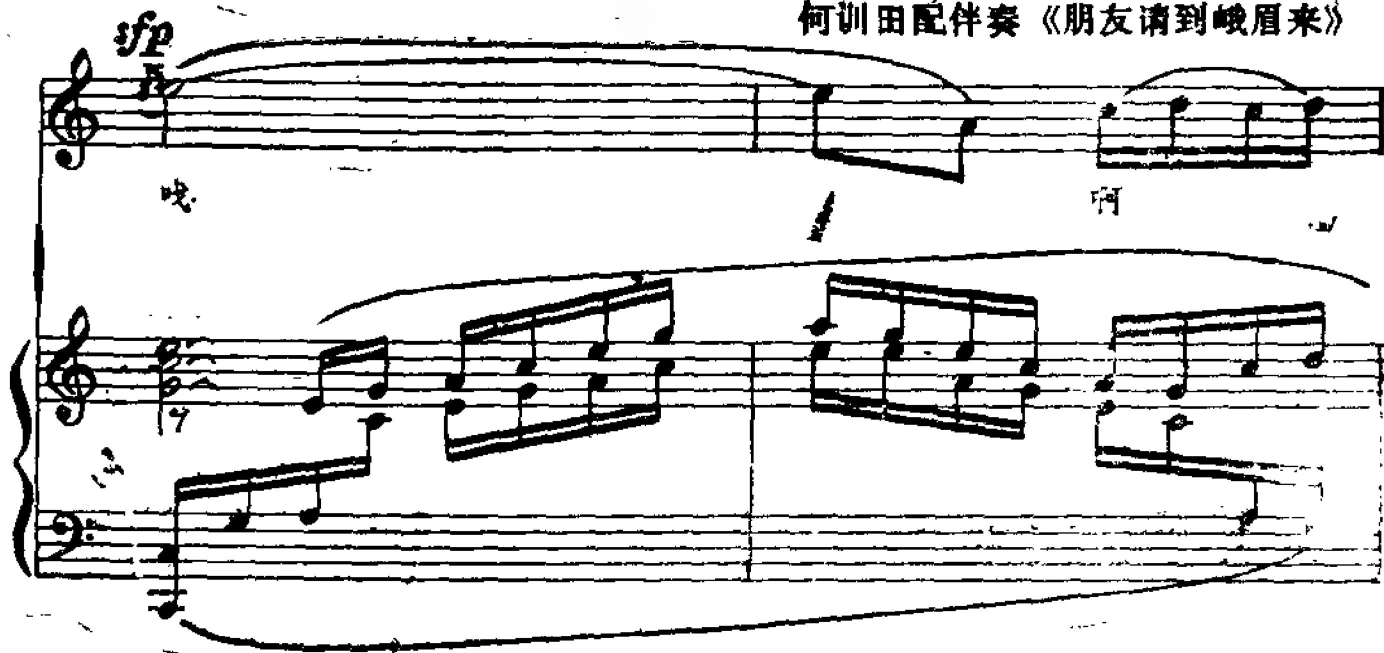


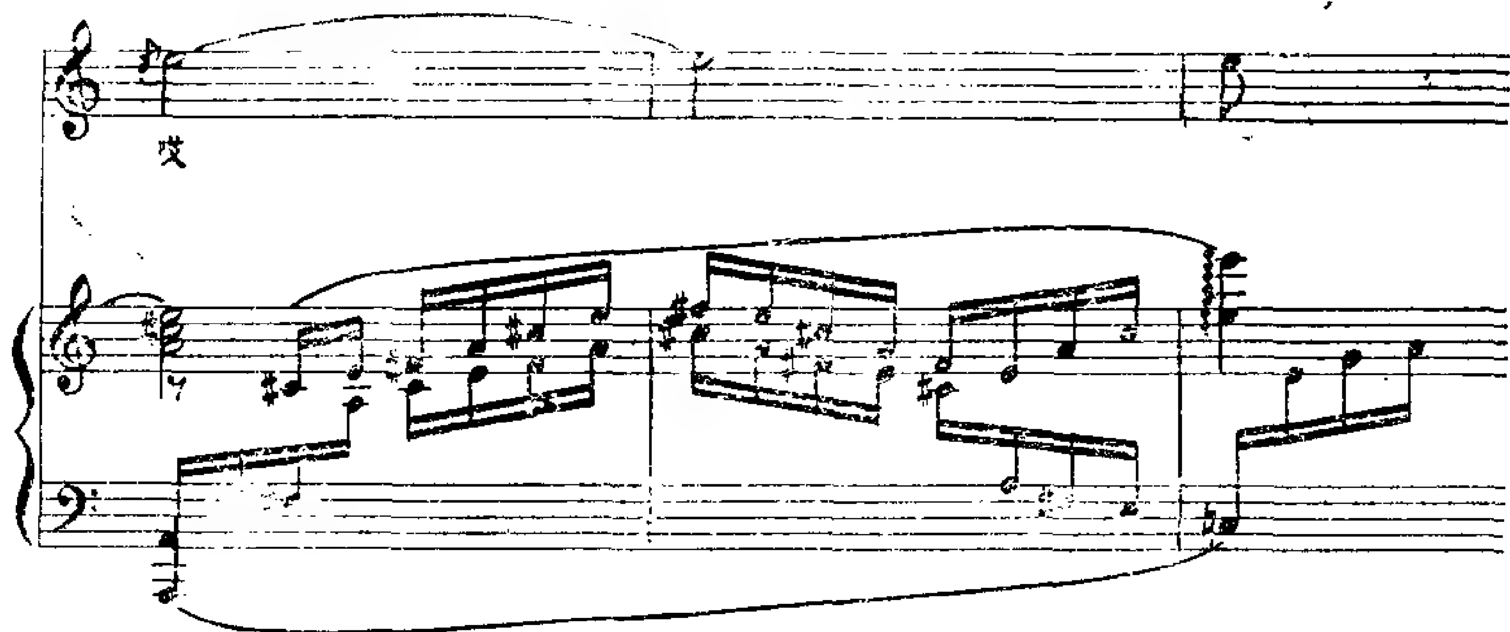
用大小调体系的和声观点来看，上例只不过是一种常见的同主音转调的手法。然而对这首五声性旋律很强的乐曲而言，作为宫羽互换来解释可能更恰当些：前面七小节为C宫系统，最后三小节为♭E宫系统，前面的宫音C在后面转换成羽音。

上例是以宫为羽的手法。同样，以羽为宫也是较常见的。如果说以宫为羽会出现带降号的变音，那么，以羽为宫则会出现带升号的变音。

例 15—7

何训田配伴奏《朋友请到峨眉来》





上例歌声旋律中的第一个e音，被处理为C宫系统的角音，第二个e音则被处理成A宫系统的徵音。A宫系统的宫音A即C宫系统的羽音，故名之曰以羽为宫。

另一种手法是宫角互换，这是最有效果的。例如：

例 15—8

云南山歌《大河涨水沙浪沙》（陈培勋编曲）

allargando　　a tempo

来　采　尼　个　花

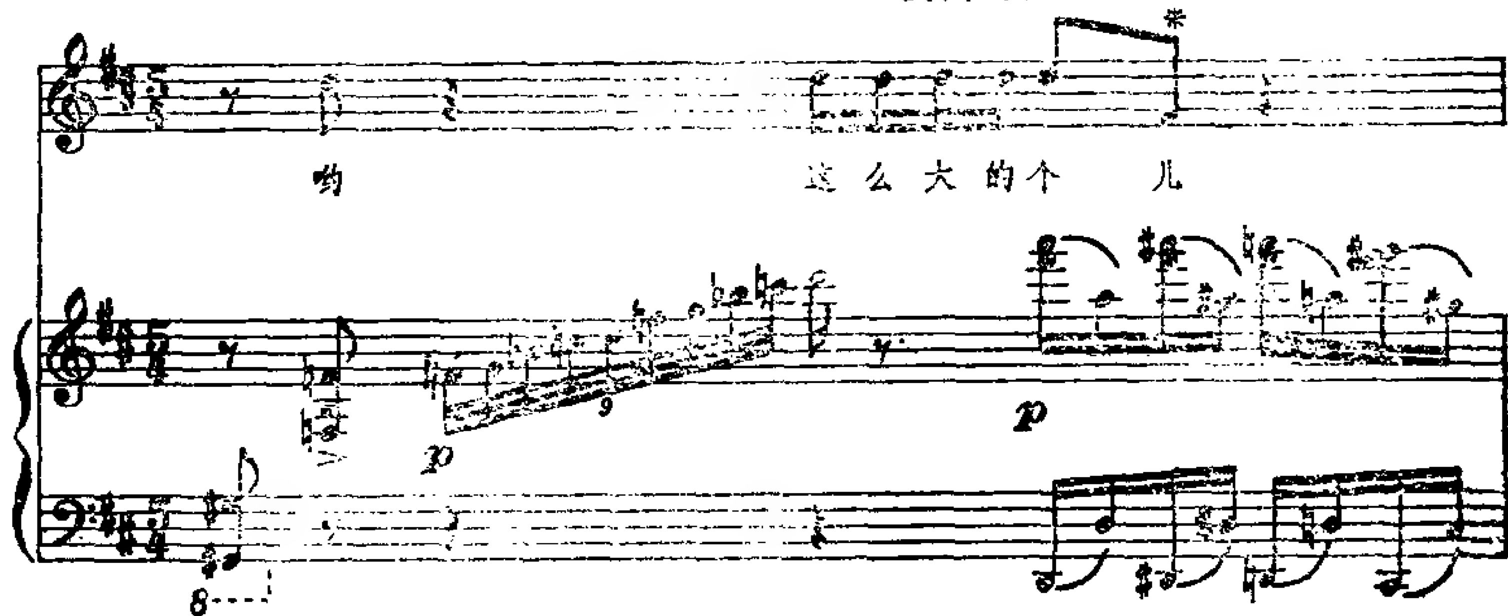
f　allargando　　a tempo

上例歌唱旋律结束在宫音上，而伴奏部分却以宫角互换的手法，将主旋律的宫音当做另一调的角音来配置和声。

除上述以宫为角外，也可用以角为宫的手法进行五声调式扩展。

例 15—9

山西民歌《刨山药》（杜鸣心编曲）



上例是同音级的D大三和弦与#d小三和弦交替并用，此处旋律音所配的变和弦可以看作是以角为宫，即旋律为D宫系统的角音，和声却将此#F音作为#F宫系统的宫音。

第二节　半音与极音关系的连接

两个相距为半音的宫调系统，由于它们之间没有一个共同音，关系较远，因此，两者的相互渗透可以使调式得以更大的扩展。如以C宫系统为核心调，它既可以与#C宫系统相互渗透〔下例(a)〕，也可与♭C宫系统相互渗透〔下例(b)〕，它们都仍然会出现阶名互换的情况，只不过其关系比较间接，需要先经过宫角互换，然后在此基础上再进行宫羽互换。当我们将宫角互换的中间环节抽掉以后，就会出现宫音系统为半音关系的渗透了。

例 15－10

(a) 核心调（C宫系统）　以角为宫（E宫系统）　以羽为宫（#C宫系统）

角　宫　羽　宫

(b) 核心调（C宫系统）　以宫为角（♭A宫系统）　以宫为羽（♭C宫系统）

宫　宫　角　羽

在我国音乐作品中，这种半音关系的直接连接是屡见不鲜的，例如：

例 15－11

瞿　维《花鼓》

cresc.

上例第二小节是第一小节的高半音模进。又如：

例 15－12

吴祖强《主题及变奏曲》

上例第三、四小节是第一、二小节的高半音重复，两者的音完全相同，只不过是后者每个音都升高半音，称之为同音级的高位重复。

例 15－13

崔文玉《春》

上例也是两个宫调系统相距半音的直接连接。前三小节的旋律为D宫系统，配以大三和弦的平行半音下行造成调中心游移，为调式的扩大做好准备，然后突然进入♭E宫系统，前后两个宫调系统相距半音。
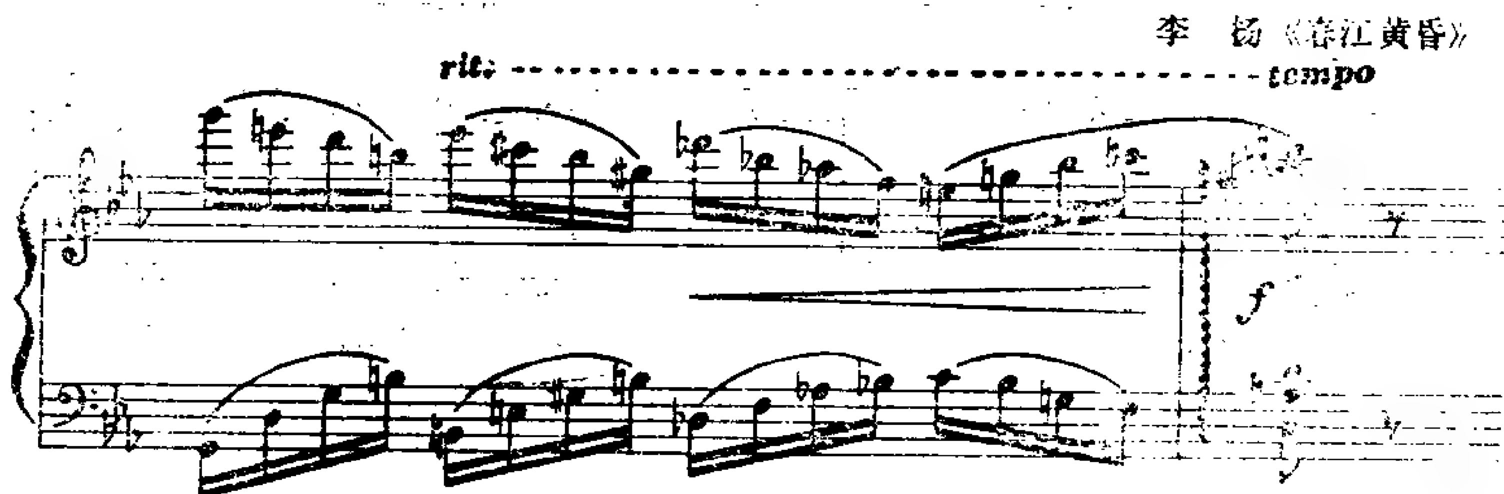
例 15－14

黄安伦《舞诗》

上例是每两拍为一个五声片段的例子，它们都是不同宫调系统的直接连接，第一小节为C宫系统至♭C宫系统，是半音关系，第二小节是D宫系统至A宫系统，然后与半音关系的♭A宫系统直接连接。

例 15--15

李 杨《春江黄昏》



上例每一拍为一个五声片段。第一小节各拍依序为G宫系统、E宫系统、♭D宫系统、♭E宫系统，第二小节为D宫系统，其中E宫系统与♭E宫系统为半音关系，♭E宫系统与D宫系统也是半音关系。虽然，将上例这种情况看作是转调不够恰当，它们同属一个扩展了的单一调式。

除了小二度关系的宫调系统相互渗透外，呈增四度或减五度的极音关系的宫调系统也可相互渗透。以C宫系统为例，与它呈极音关系的♭G宫系统或#F宫系统是连续两次宫羽互换的结果。下例是极音关系的直接连接：

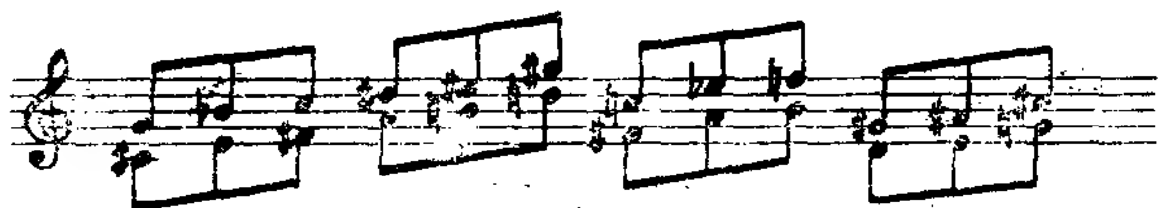
例 15-16

彭志敏《风景系列》

8va

上例每一个和弦都是由一个五声音阶的三音列所构成，左右两手所奏的和弦为极音关系。现仅以方框内的和弦为例，为了分析方便，兹将左右两手所奏的和弦音对齐比较如下：

例 15-17



与上例类似的还可见《太极》中的和弦：

例 15—18

赵晓生《太极》

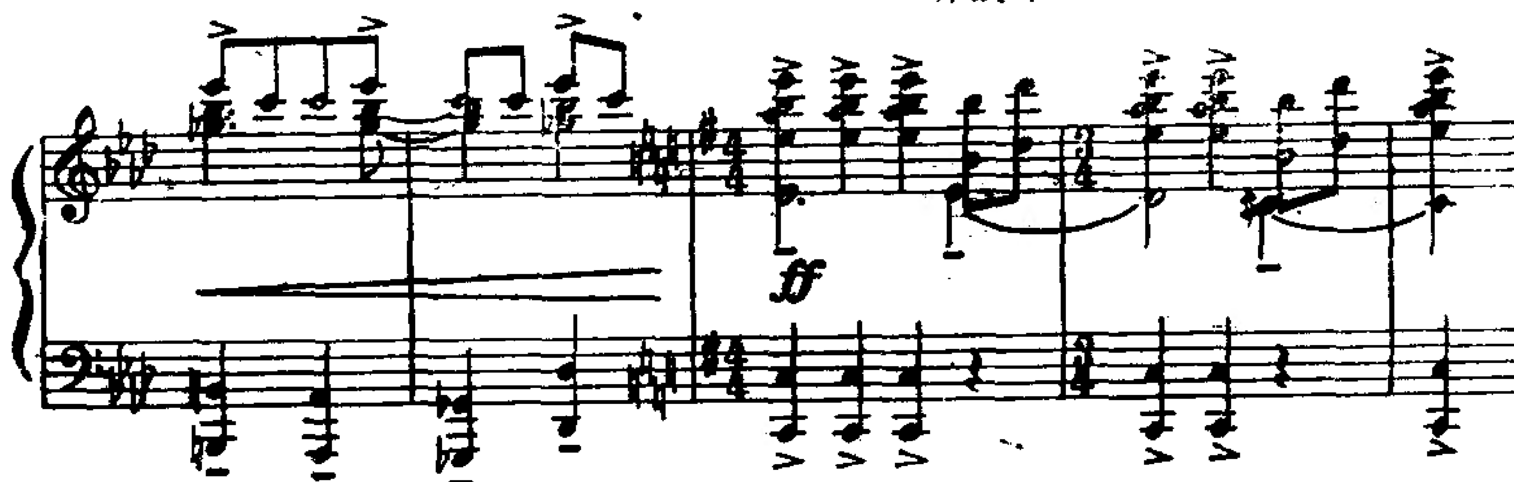
上例是两个五度和弦的直接连接，两者相距为极音关系。具体分析如下例：

例 15—19

有时也可将半音关系与极音关系的和弦同时运用于某一音乐片段之中，如下例：

例 15—20

朱践耳《黔岭素描》中的《节日》



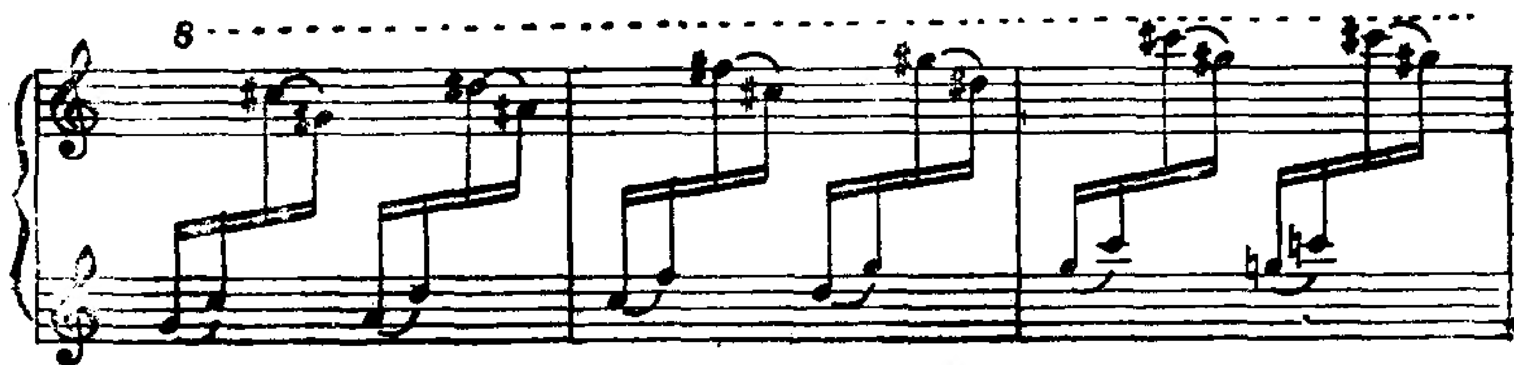
上例第三小节处是回旋曲主题再次出现的段落，其和声的根基建筑在C音上，它的前面低音声部用♭G、♭D为动力，形成三全音与小二度关系。

第三节　五声调式叠置

同宫系统或异宫系统的不同五声调式均可同时在一齐组合成多声部音乐，称之为五声调式叠置。由于同宫系统的五声调式叠置大多属于传统的调式交替的范畴，此处不论。下面分析几例有关异宫系统的调式叠置。

例 15—21
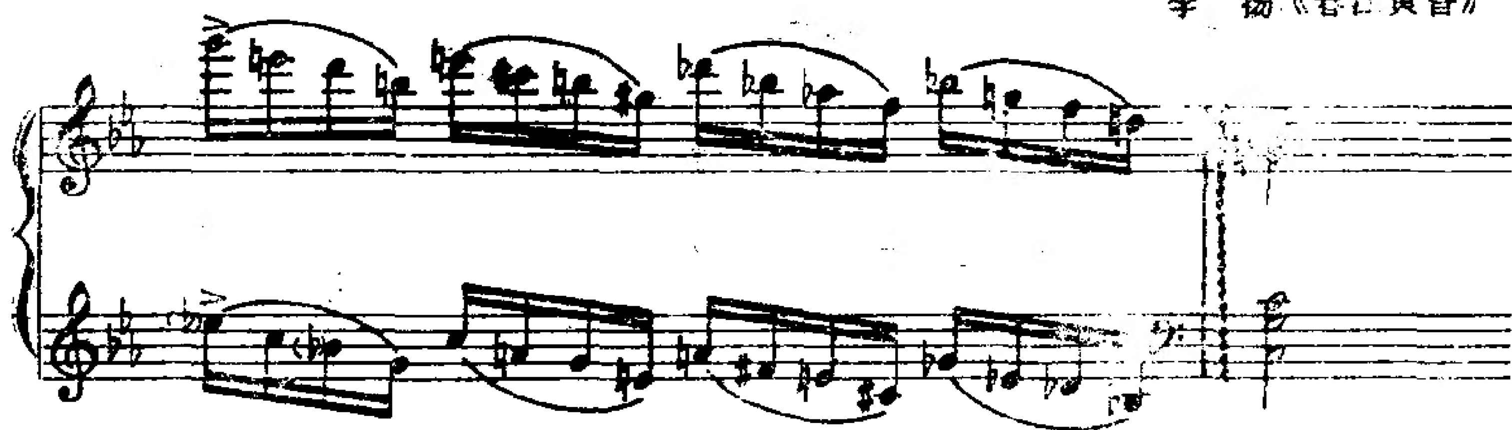
夏　良《版纳风情》



上例左右两手演奏不同宫调系统的五声音阶：右手是#F宫系统的五声音阶，左手是F宫系统的五声音阶，实际上是两个不同调式叠置的分解和弦。

例 15–22

李 扬《春江黄昏》



上例以每拍为一个宫调系统的五声音阶片段，且上下两个声部又各在不同的宫调系统。如第一拍高音声部为G宫系统，左手低音声部却在♭E宫系统，两者呈大三度关系，其他各拍均是这种关系。

例 15–23

谭盾舞剧《负·复·缚》

短笛 1

〔实际音高〕

单簧管 1

竹 笛 1

竹 笛 2

上例是三个异宫系统的调式叠置。短笛Ⅰ为E宫系统，单簧管Ⅰ为♭B宫系统，竹笛Ⅰ为C宫系统，竹笛Ⅱ与单簧管同为♭B宫系统，但两者所演奏的旋律不同。这段音乐还加进了板鼓和其他打击乐器，富有浓郁的民间色彩。

五声性现代和声手法是多样的，以上仅为较常见的几种。